MONATSHEFTE

FÜR

MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

35. JAHRGANG.

1903.

REDIGIERT

VON

ROBERT EITNER.



LEIPZIG,

BREITKOPF & HÄRTEL.

Nettopreis des Jahrganges 9 Mark

Inhaltsverzeichnis.

Gesellschaft für Musikforschung.

Mitgliederverzeichnis.

Dr. Herm. Abert in Halle a. S.
J. Angerstein, Rostock. †
Dr. Wilh. Bäumker, Pfarrer, Rurich.
H. Benrath, Redakteur, Hamburg.
Lionel Benson, Esq., London.
Rich. Bertling, Dresden.
Rev. H. Bewerunge, Maynooth (Irland).
Großherzogl. Hofbibliothek in Darmstadt.
Stadtbibliothek in Frankfurt a. M.
Universitäts-Bibl. in Heidelberg.
Universitäts-Bibl. in Innsbruck (Tirol).
Bischöfl. Proskesche Bibl. in Regensburg.
Universitäts-Bibl. in Straßburg.
Fürstl. Stolbergische Bibliothek in Wernigerode.
Ed. Birnbaum, Oberkantor, Königsberg i. Pr.
Dr. Peter Boecker, Pfarrer in Aachen.
Prof. Dr. E. Bohn, Breslau.
P. Bohn in Trier.
R. Bornewasser, Aachen.
Dr. W. Braune, Prof., Heidelberg.
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Henry Davey, Brighton.
Dr. Alfr. Dörffel, Leipzig.
Dr. Herm. Eichborn, Assessor a. D., Gries.
Prof. Eickhoff in Wandsbeck.
Ende, Heinrich vom, Köln.
Dr. Hugo Goldschmidt, Berlin.
Dr. Franz Xaver Haberl, Regensburg.
S. A. E. Hagen, Hagenhus.
Dr. Angul Hammerich, Kopenhagen.
Dr. med. R. Hartmann, Lobeda.
Dr. Haym in Elberfeld.
Dr. Richard Hohenemser, Frankfurt a. M.
Dr. O. Hostinsky, Prag.
Dr. R. Kade in Dresden.
Kirchenchor an St. Marien in Zwickau.
Prof. Dr. H. A. Köstlin, Darmstadt.
Oswald Koller, Prof. in Wien.
O. Kornmüller, Prior, Kl. Metten.
Dr. Richard Kralik, Wien.
Alex. Kraus, Baron, Florenz.
Prof. Emil Krause, Hamburg.
Dr. Theod. Kroyer, München.
Leo Liepmannssohn, Berlin.
Frhr. R. von Liliencron, Excell., Schleswig.
G. S. L. Löhr, Esq. Southsea (England).
Dr. med. Jos. Lürken, Bonn.
Karl Lüstner, Wiesbaden.
Georg Maske, Oppeln.
Dr. F. X. Mathias, Straßburg i. E.
G. Meinhold, Stollberg i. E.
Rev. J. R. Milne in Norwich.
Freiin Therese von Miltitz, Bonn.
Anna Morsch, Berlin.
Dr. W. Nagel, Darmstadt.
Karl Nawratil, Prag.
Prof. Fr. Niecks, Edinburgh.
F. Curtius Nohl, Duisburg.
G. Odencrants, Vice Häradshöpdingen. Kalmar (Schweden).
Johann Oswald, Temesvar.
M. Paul Pannier, Lille.
Paulus Museum in Worms.
Karl Pauß, Duisburg.
Praetorius, Cand. phil., Charlottenburg.
Dr. Arth. Prüfer, Leipzig.
A. Reinbrecht in Verden.
Bernhardt Friedrich Richter in Leipzig.
Prof. Dr. Hugo Riemann, Leipzig.
L. Riemann, Essen.
Ausqur. Roth, Upsala.
Paul Runge, Colmar i. Els.
D. F. Scheurleer im Haag.
Rich. Schumacher, Hermsdorf (Mark).
F. Schweikert, Karlsruhe (Baden).
Seminarbibliothek in Voorhout.
Prof. Jos. Sittard, Hamburg. †
Dr. Hans Sommer, Prof., Braunschweig.
Wm. Barclay Squire, Esq., London.
Reinhold Starke, Oberorg. u. Direktor Breslau.
Wilhelm Tappert, Berlin.
Dr. Gerhard Tischer, Köln a. Rh.
Joaq. de Vasconcellos, Porto (Portugal).
Martin Vogeleis, Pfarrer, Behlenheim (Elsaß).
G. Voigt, Halle.
Dr. med. Frz. Waldner, Innsbruck.
K. Walter, Seminarlehrer, Montabaur.
Wilh. Weber, Augsburg.
Bruno Weisenborn, Mühlhausen.
Ernst von Werra, Chordir., Konstanz i. B.
Prof. Dr. F. Zelle, Berlin, Rektor.

Rob. Eitner in Templin (U./M.), Sekretär und Kassierer der Gesellschaft.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXV. Jahrg. 1903.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 1.

Chinesische Musik-Ästhetik.

Von W. Cohn-Antenorid.

Selbst wenn die von den alten Chinesen getriebene Musik, welche gröſstenteils wie z. B. die zum „Lieder-Kanon" (Schi-king) verloren gegangen ist, dem Geschmack des zeitgenössischen Europäers und Amerikaners[1]) so wenig zugesagt haben sollte, wie es mit der des heutigen Chinas der Fall ist, so wäre das nach Kiesewetter[1a]) noch kein Grund uns mit ihren musikalischen Theorieen nicht zu beschäftigen. Reichhaltig genug ist dieser Zweig ihrer Litteratur trotz der berüchtigten Bücherverbrennung[1b]) im dritten Jahrhundert vor Chr. Geb. Zählt doch der Katalog[2]) der kaiserlichen Bibliothek in Peking vom Jahre 1790 über diesen Gegenstand ausschlieſslich der Noten fast 500 Nummern auf, darunter den Yo-liü d. h. „Musik-Regeln" betitelten Abschnitt einer von dem berühmten Kaiser Khang-hi aus der gegenwärtig noch herrschenden Mandchu-Dynastie herausgegebenen Encyklopädie der Musik.[3]) Ambros[4]) bedauert es mit Recht, dass die chinesische Musikwissenschaft bisher immer nur auf Grund der älteren Missionsschriften der Franzosen dargestellt worden ist, ohne dass die neueren Werke englischer und deutscher Sinologen zu Rate gezogen wurden, zumal da, wo in ihnen original-chinesische Texte zugänglich gemacht worden sind. Nachdem indes die akustisch-physikalischen Momente neuerdings schon einer eingehenden Darstellung[5]) gewürdigt worden sind, brauchen im folgenden nur die ästhetischen Anschauungen der Musiktheoretiker Chinas er-

örtert zu werden, um den dort wie in Europa vorhandenen Trieb nach Erkenntnis des sich in der Musik offenbarenden Geistes[5a]) aufzuzeigen.

Schon die ältesten Theoretiker aus dem zweiten vorchristlichen Jahrtausend, welche den „Musik-Kanon" (Yo-king) zu einer Zeit abfassten, wo das Gefühlsleben des chinesischen Volkes ein viel tieferes war als heutzutage und im klassischen Schi-king, der, wie gesagt, den Text für die Melodieen lieferte (so dass wir es also nicht mit reiner Musik zu thun haben[6]) seinen Ausdruck fand, geben eine ganz **psychologische** Erklärung der Musik.[6a]) Dieselbe besagt Wort für Wort nur mit den zum Verständnis nötigen (in runde Klammern gesetzten) Zusätzen, dass „bei allen Tönen ihre Entstehung aus menschlichen Herzen hervorgeht. (Betreffs) Menschen-Herzens Erregung (ist zu sagen) äufsere Dinge veranlassen dieselbe derartig, (dass) Eindrücke durch Gegenstände und (daraus hervorgehende) Erregung verursachen Äufserung in Lauten. Laut (und Gefühl) einander entsprechen, deswegen Mannigfaltigkeit (der Figuration). Mannigfaltigkeit vollendet dann besagte Tonweisen." Es wird also hier bereits im Sinne Hegel's[7]) die Hauptaufgabe der Musik nicht in der Gegenständlichkeit gesehen, sondern in der Art und Weise, wie das innerste Selbst zur Erregung gebracht wird. Der Philosoph Liĕ-dsĕ[8]) führt das dann bei Besprechung eines fingerfertigen, aber im Grunde genommen unmusikalischen Saitenspielers folgendermafsen aus: „Was man nicht im Herzen erlangt, dem kann aufsen kein Instrument entsprechen." Diese Beziehung zwischen Stimme und Stimmung äufsert sich bei traurigen Menschen in dem langsamen Tempo ihrer Rede, bei Zornigen in den durchdringenden Tönen.[9]) Tiefe Töne bringt ähnlich Wundt in Verbindung mit dem Ernst und der Würde, hohe mit der Heiterkeit und dem Scherz, während die mittleren Höhen der[11b]) Tonskala mehr einer gleichförmig angenehmen Stimmung entsprechen sollen. Thatsächlich hörte Professor Futterer neuerdings auf seiner Reise[10]) „durch Asien" häufig im Gebirge Gesang, der ohne melodisch zu klingen nach Art mancher Kärnthner Lieder eine elegische Stimmung verriet. So war ja auch für[11]) Richard Wagner die Musik eine „Sprache der Leidenschaft". An dieser Stelle sei nur kurz darauf hingewiesen, dass schon die gesprochene Sprache der Chinesen von jeher ganz abgesehen vom lauten und leisen Sprechen gewisse Töne besitzt, von denen der eine die Stimme merklich höher, ein anderer, der sogenannte Khjü schong d. h. „weggehender Ton" sie tiefer erklingen lässt, also ein cres-

cendo und diminuendo.[11a]) Vielleicht könnte man das recitativo secco der italienischen Oper zum Vergleich heranziehen. Rousseau hatte also Recht, als er erklärte, dass Sprache und Musik ursprünglich eins waren.[12a])

Von der Sprache ausgehend kannten jene altchinesischen Musik-Ästhetiker ebenfalls schon den Unterschied zwischen Poesie, Musik und den verwandten musischen Künsten. Heifst es doch am Schlusse des Musik-Kanons ganz ähnlich wie bei[12]) Herder in der Terpsichore (wiederum ganz wörtlich, wobei nur die Schlusspartikel jŏ durch unser Semikolon wiedergegeben werden musste): „Singen ist langgezogenes Sprechen; Freudigkeit verursacht Ausrufe. (Da bisweilen gewöhnliches) Sprechen nicht genügt, deswegen verlängert (man das) Sprechen; (da bisweilen sogar) gedehntes Sprechen nicht ausreicht, deswegen (verwendet man) Kunst-Singerei, (da bisweilen selbst) Kunst-Singerei nicht genügt, daher (ergeben sich) unwillkürliche Hände-Gesten, Füfse-Bewegungen." Unter letzteren sind offenbar Mimik und Ballet zu verstehen, dessen Entwicklung Rudolf von[13]) Gottschall behandelt hat. Was den chinesischen Ausdruck für Kunstgesang (dsĭĕ-thann-dchö) betrifft, so hat derselbe eigentlich die Bedeutung Wehklagen, wird aber in dem Kommentar des Ting Hjünn zu der Ausgabe[14]) des Li-ki (Ceremonial-Verzeichnis) vom Jahre 1791 einmal mit Fallen (yi) und Steigen (yang) der Stimme, ein andermal durch die Worte fan fu erklärt, welche zunächst hin und hergehen und dann Wiederholung bedeuten. Möglicherweise handelt es sich dabei also um eine Art Triller. Ein interessantes Beispiel aus dem heutigen asiatischen Volksleben für diese verschiedenen Funktionen des Ton-Elementes liefern die tibetanischen[15]) Kinder am Neujahrsfest: Alle diese kleinen Sänger bezeichnen fortwährend den Takt vermittels eines langsamen Hin- und Herbewegens; sie wiegen ihren Körper wie in Pendelschwingungen; sobald aber der Refrain eintritt, stampfen sie mit den Füfsen in strengem Takt, der bei dem Schellengeklingel und dem Klappen ihrer eisenbeschlagenen Schuhe etwas ungemein Charakteristisches hat. Nach Büchers[15a]) Forschungen ist ja auch das Volkslied aus den Arbeitsbewegungen hervorgegangen. Der altchinesische Arbeitsgesang heifst sziang, was „Alternierung" bedeutet.[15b]) Auch der Japaner liebt es, seine Arbeit mit einigen recht eintönigen (monotonen) Lauten zu begleiten.[15c]) Insofern führt Hausegger mit Recht den Rhythmus auf körperliche Vorgänge zurück. —

Noch früher als diese psycho-physiologischen Erwägungen musste

sich den chinesischen Ästhetikern die Frage nach dem Zweck der Musik aufdrängen. Ganz wie Hegel[16]) erkannte bereits Kaiser Schunn um die Mitte des 23. Jahrhunderts vor Chr. als deren Aufgabe, die Wildheit der Begierden zu mildern, ohne deren Beachtung nur leerer Schall hervorgebracht werde.[17]) Instruiert er doch im Schu-king[18]) („Bücher-Kanon“) einen von ihm ernannten Oberaufseher der Musik — ganz ähnlich wie unlängst unser Kaiser den Direktor Joachim bezüglich deren erziehlicher Bedeutung[18a]) — mit Bezug auf den Unterricht der prinzlichen Kinder dahin, dass sie sanft, höflich und ernsthaft werden sollen. Die altchinesische Musik scheint wirklich, nach den vorhandenen Hymnen zu urteilen, mit ihrer monotonen Folge gleichlanger Töne sérieuse[19]) gewesen zu sein in der Art des cantus[19a]) planus und auf die Frage

Begreift Ihr denn den Zweck nicht der Musik?

erfolgte eine ganz andere Antwort als die von Shakespeare:[20])

Er ist: Der Menschen Seele zu erfrischen

oder zu erheitern, wie Bierbaum es ausdrückt,[20a]) eine Auffassung, die neuerdings sogar dazu geführt hat, musikalische Darbietungen als Heilmittel zu verordnen. Vielmehr war ihr Wahlspruch der des Leipziger Gewandhauses[21])

Res severa est verum gaudium.

Noch heute sind die bei religiösen Festen gespielten Tondichtungen nach Navarra[21a]) durch tiefen Ernst gekennzeichnet; denn der Einwurf, dass Musik (yŏ) so viel wie Ergötzlichkeit (lŏ) bedeute, in Anbetracht, dass beide Worte nicht nur gleichen Auslaut, sondern auch dasselbe Schriftzeichen haben, wird im Li-ki[22]) folgendermaſsen widerlegt: „Edler Meister Vergnügen (ist) Erlangung des (rechten) Weges, niedrig(stehend)er Menschen Vergnügen (ist) Erlangung (des Gegenstandes der) Begierde.“ Das Orchester war also im alten China recht eigentlich ein Tempel der Musik, eine moralische Anstalt im Schillerschen Sinne, während Goethe, gleich Ed. von Hartmann, sich dagegen erklärte, dass die Musik direkte moralische Wirkungen ausüben solle.[23]) Wie überall,[23a]) so giebt es in China neben der geistlichen eine weltliche Musik. Gleichwie die dorische Tonweise von Plato[24]) als Nachahmung der energischen Kampfesrufe empfohlen wird, so werden die entnervenden wie Liebkosungen wirkenden sinnlichen Tonweisen als „schädlich für Tugendhaftigkeit“ nicht nur von den Theoretikern[24a]) der chinesischen Musik verworfen, sondern thatsächlich erlieſs Kaiser Ngai eine Verordnung gegen die weichliche Musik, infolge wovon eine groſse Anzahl solcher schlechten Musikanten

abgeschafft wurde,[25]) welche nicht gerade musica divina[25a]) getrieben hatten.

Erscheint in Luther's Gedanken von der Musica aus dem Jahre 1538 die Musik als eine Zuchtmeisterin, welche die Leute gelinder und sanftmütiger, sittsamer und vernünftiger macht, so ging Kongfucius um 500 vor Chr. Geb. viel weiter in dieser Musik-Ethik. Nicht zufrieden damit, in seinen „Disputations-Gesprächen" (Lunn-yü) zu erklären: „Menschen, die nicht human, wie Musik denn (sollte von ihnen ausgeübt werden!)," schreibt dieser chinesische Reformator[26]) ihrer Verschlechterung ganz konkrete Verschuldungen zu wie „Strafvollstreckungs-Unregelmäſsigkeit" d. i. Korruption in der Justiz. Diese sonderbare Anschauung wird uns allerdings etwas verständlicher, wenn wir bei einem beinahe gleichzeitigen sozialistischen Schriftsteller[27]) von der übertriebenen Pracht musikalischer Aufführungen lesen. Hierdurch erklärt es sich, dass Mencius,[28]) der bedeutendste Nachfolger des Kong-fu-dsö, den Zustand der Regierung eines Landes aus der daselbst gehörten Musik erkennen zu können glaubt, sowie auch nach Ansicht eines neueren Autors[29]) aus derselben nicht nur auf die persönliche Gesittung des Komponisten, sondern auch auf die moralische Beschaffenheit des Gemeinwesens, welchem er angehört, sich Schlüsse machen lassen.

Nach dem „Ceremonial-Verzeichnis" der alten Chinesen sollte insbesondere die Tonkunst ihr Inneres veredeln, das Ritual hingegen ihr Äuſseres.[30]) Während letzteres die einzelnen Stände von einander trennt, stellte die Musik im alten China, wie P. Noel bemerkt, den Einklang unter dem Volke (populorum concordia) her, indem sie vorübergehend wenigstens das Bewusstsein der Standesunterschiede verwischte. Bei dem musikalischen Reigen vereinten sich Fürst und Volk zu edler Geselligkeit. So wird die Musik im Sinne[30a]) Herbart's zu einem Ausdruck schöner Sittlichkeit.

Auch das Verhältnis der musikalischen Kunst zur Natur hat die Chinesen beschäftigt. Sehr schön weiſs es Bierbaum[31]) auszumalen, wie Ling Lunn als ein chinesischer Pan den Stimmen in der Natur folgt:

> Und sorgsam lauschend schnitt er Rohr auf Rohr
> Sich aus dem groſsen schwanken Bambuswald.

Wie De Guignes in der Vorrede zur französischen Übersetzung des „Bücher-Kanon"[32]) indes bemerkt, ahmte dieser Minister des Gelben Kaisers aus dem dritten vorchristlichen Jahrtausend den singenden Phönix, also einen fabelhaften Vogel nach, d. h. m. E. er

phantasierte auf dem natürlichsten, von ihm zufällig in seiner Heimat im westlichen China entdeckten Blasinstrument. Eine feingeregelte Wissenschaft, die Musik an den Hof zu bringen soll er nach Dr. Besl,[33]) der aber ebenfalls keine Quelle angiebt, den Auftrag gehabt haben. Nach einem originalchinesischen Bericht[34]) hat auf desselben „Hoang Ti Befehl Ling Lunn zehn (und) zwei Glocken gegegossen". Vielleicht stimmte er nach ihnen seine zwölf Bambuspfeifen ab, wobei er nach Dr. Matignon[35]) ganz mathematisch $^2/_3$ und $^4/_5$ zum Verhältnis der gegenseitigen Länge nahm. Im „Lieder-Kanon" (Schi-king) wird freilich das Locken der Vögel geschildert[36]) und noch Prinz Tchunn sen. vergleicht daher das Klavierspiel von William Costa mit einem Vogelkonzert.[36a]) Ähnlich heifst es in der Liang-Chronik, welche die in der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts u. Z. über China herrschende Dynastie behandelt: „Thao Hung-king liebte den durch die Fichten wehenden Wind. In dem Vorhofe und in dem Schlosse pflanzte er lauter Fichten. So oft er ihr Rauschen hörte, hatte er Freude."[37]) Dass aber die Chinesen von künstlerischer Musik gemäfs der Kant'schen[38]) Forderung etwas anderes erwarten wie blofse Kunststücke, die in der sklavischen Nachahmung von Naturlauten bestehen und somit den Schwerpunkt aus dem Gebiete des Hörbaren in das des Sichtbaren verlegen, geht daraus hervor, dass dabei abgesehen von den die Tierstimmen imitierenden Artisten[38a]) nicht von einer Wirkung auf Menschen, sondern nur von einer solchen auf Tiere die Rede ist. Einst spielte nämlich Kung Ming-i vor einem Rinde die Tonweise des klaren Hornes. Das Rind lag und frafs wie früher. Er kehrte die Harfe um und brachte das Summen der Mücken und Bremsen hervor. Das Rind erhob den Schweif und stampfte mit den Füfsen.[39]) Im modernen chinesischen Theater allerdings wird beim Auftreten des Gottes Mammon im Orchester das Klingen fallenden Goldes und Silbers nachgeahmt, wie Herr v. Minnigerode selbst hörte. Jedenfalls erscheinen die natürlichen sich an das Gehör wendenden Kundgebungen den Chinesen nicht als vernunftwidrig auch nach der Zeit, wo die Moralistik des National-Heiligen Kongfucius allgemeine Anerkennung gefunden hatte; denn der um 800 n. Chr. schreibende Hann Yü[40]) zählt unter den Stimmen der Natur in den einzelnen Jahreszeiten u. a. „Donner-Schall" (leï-ming) auf, ohne hierbei, wie Plato[41]) dem Gedanken an eine der Nachahmung unwürdige Raserei irgend einen Ausdruck zu geben, freilich auch ohne in der Art vorderasiatischer Theoretiker eine materialistische Erklärung zu versuchen. Anderseits habe ich bei

chinesischen Schriftstellern vergeblich nach jener hochgradig romantischen Beseelung der Natur gesucht, welche den König Ludwig von Bayern am 13. September 1865 als holden Schirmherrn, wie er in der Widmung der Walküre genannt wird, an Richard Wagner schreiben lässt: „Sogar im Rauschen des Gebirgsbaches erkannte und hörte ich die Töne und Melodien aus den Werken des heiligen Freundes.“ [42])

Das Geheimnis der künstlerischen Wirkung zu ergründen hat lange vor Reinhard Keiser der chinesische Philosoph Tchuang, welcher um 300 vor Chr. Geb. lebte, mit Hülfe des von Lao-dsö (d. h. „Alter Meister“) hinterlassenen Werkes unternommen. Letzterer hatte nämlich dem absoluten Tao (eigentl. „Weg“, daher Entwicklungs-Gang bezw. -Gesetz, womit man den babylonischen Gottbegriff vergleiche, der nach Prof. Delitzsch Ziel bedeutet) u. a. die Eigenschaft beigelegt, dass man es „horchend nicht höre“. [43]) Daher ist in einer mir vom Lector des Orientalischen Seminars zu Berlin aus Shanghai besorgten commentierten Ausgabe des Tchuang-dsö vom Jahre 1876 und zwar in dem die „Himmels-Schickungen“ behandelnden Abschnitt Wort für Wort zu lesen: „(Wenn des) Herzens Inneres nicht empfängt Tao-s Substanz, so, obgleich vernommen, Tao doch vorüber geht!“ Ohne Selbstbewusstsein kann man eben auch die Töne nicht empfinden. [44a]) Die esoterischen Elemente des Unendlichen, der Mystik, von denen neuerdings Mauke in einem Artikel [44]) über komponierbare Gedichte spricht, enthüllen sich auch in der Musik nur dem gottbegnadeten Künstler, nicht dem bloſsen Techniker, wie wir schon oben fanden. Ich verstehe also verschieden von [45]) Giles, dessen Übersetzung mir unverständlich geblieben ist, die Hauptstelle im Originaltext folgendermaſsen: „Weise (Leute) sicherlich die dringen in Stimmungen und reagieren auf Eingebungen! (Erfolgt) himmlische Inspiration ohne (virtuosenhafte) Vorbereitung, aber (doch so, dass die) fünf Erkenntnisorgane alle funktionieren, dieses heiſst himmlische Musik“ oder, [45a]) um mit E. T. A. Hoffmann zu reden, überirdische Sprache des Himmels. Neben den vier Sinnen des Hörens, Sehens, Schmeckens und Riechens wird hier als fünfter Faktor nicht nur, wie bei Mencius, eine denkende Intelligenz, sondern auch „Himmels-Vernunft“ (thīen-li) vorausgesetzt, offenbar ein für jene inneren Stimmen aufnahmefähiger Zustand des Gemütes. Eine noch eingehendere Erklärung dieses musikalischen Genies findet sich viele Jahrhunderte später in der philosophischen Encyklopädie des Tchöu-dsö (um 1000 n. Chr.). Die interessante Stelle, bei deren Übersetzung ich mich an Herrn Dr. Grube [46]) an-

lehnen kann, besagt Wort für Wort nur wieder mit einigen (in runde Klammern gesetzten) erläuternden Zusätzen:

„Genialen Mannes Musik, da nicht ohne (inneren) Beweggrund, etwa (auf äufserliche) Einwirkung gemacht, sondern die (aus) geregelter Ausführung hervorgehende Vollkommenheit dennoch kann erlangen der Ton-Kraft Ursprünglichkeit, deswegen (betreffend) solche seelische Energie (ist zu sagen:) Himmel (und) Mensch wechselseitig einander berührend anregen und (eben) jenes (geniale) Wirken erreicht dies.“ Das ist der von Richard Wagners[47]) Lieblingsphilosophen ausgesprochene metaphysische Gedanke, dass Musik ohne die mit den übrigen Künsten, einhergehende Objektivation die ideale Darstellung des Willens, des An-sichs der Welt sei; denn er wird von den chinesischen[48]) Glossatoren auch so ausgedrückt: „Die unempfindsamen Herzen werden gerührt und der Mensch vereinigt sich mit dem Geist.“ Infolge dieser sinnlich-übersinnlichen Eigenschaften eignet sich die Musik wie nichts anderes sonst für den Ahnenkult und nach dem altchinesischen Wandlungs-Kanon[49]) (Yi-king) wird ihre Zaubermacht daher dazu verwendet, die Vorfahren zum Genuss des Opfers einzuladen, wofür bei der kaiserlichen Ahnenfeier das Musik-Büreau (yo-bu) sorgt. Die Erweckung von Todesgedanken wird besonders dem Klangstein zugeschrieben. Derselbe dient nämlich „dazu auszuhalten (schöu, eigentlich empfangen) den Endton“.[50]) Die Anschauung, dass ein Mustergeist einerseits nicht von der knechtischen Regel befreit sein, anderseits doch selbständige Tonschöpfungen hervorbringen soll, ist wohl nach den Ausführungen Lessing's an Marpurg's Adresse[51]) dahin zu verstehen, dass die geniale Persönlichkeit eben die Regeln, welche die Kritik aufstellt oder vielmehr ableitet, von Natur aus in sich trage.

Wenn auch die chinesische Ästhetik in Jahrtausenden kein vollständiges System zustande gebracht hat, so ist doch, wie ich darzuthun versucht habe, eine Verständigung zwischen uns und den Chinesen über die Grund-Ideen der musikalischen Theorie nach dieser Richtung wohl möglich. (Schluss folgt.)

Beethoveniana.

Im Jahre 1864 wurde von dem Maler *August von Klöber* auf meine Veranlassung eine Mitteilung desselben über Beethoven, der ihm im Jahre 1817 in Mödling zu einem Porträt safs, in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung in Leipzig auf Seite 324 veröffentlicht. Da die Mitteilung unter

der Masse des gedruckten Stoffes scheinbar keine Beachtung gefunden hat und die Erlebnisse eines Zeitgenossen dieselbe jedenfalls verdienen, wird ein nochmaliger Abdruck vielleicht seinen Zweck erfüllen. Das von Klöber gemalte Ölbild wurde dann später als Lithographie vervielfältigt.

R. E.

„— — — Nach den Feldzügen von 13 und 14 trat ich aus der Armee und setzte meine künstlerischen Studien in Wien fort, wo damals schon die reichen Gallerien der Fürsten zum Studium der Malerei volle Gelegenheit boten, welche hier in dem damals noch kunstarmen Berlin nicht zu finden waren.

Ein jetzt längst verstorbener Schwager von mir, Baron von Skrbensky (Gutsbesitzer in Österreichisch Schlesien), bat mich, ihm ein Bild Beethoven's zu einer Gallerie berühmter Wiener Künstler der Zeit zu malen.

Die Bekanntschaft Beethoven's zu machen, besonders aber ihn zum Sitzen zu bewegen, war eine schwierige Aufgabe. Die glückliche und zufällige Bekanntschaft eines Freundes Beethoven's, des Violoncellisten Dont beim kaiserl. Hof-Operntheater, half mir glücklich darüber hinweg, besonders da derselbe sich selbst sehr für diese Sitzung interessierte. Dont riet mir bis zum Sommer zu warten, da Beethoven gewöhnlich seinen Sommeraufenthalt in Mödling bei Wien nähme und dann am gemütlichsten und zugänglichsten sei. Durch einen Brief des Freundes wurde Beethoven von meiner Ankunft daselbst benachrichtigt, und auch auf meinen Wunsch, ihn malen zu wollen, vorbereitet. Beethoven war darauf eingegangen, doch nur unter der Bedingung, dass er nicht zu lange sitzen müsse.

Ich liefs mich am frühen Morgen bei ihm melden. Seine alte Haushälterin liefs mich wissen, dass er bald kommen würde, er wäre nur noch beim Frühstück, hier wären aber Bücher von Goethe und Herder, womit ich mich unterdes unterhalten möchte. Endlich kam Beethoven und sagte: „Sie wollen mich malen, ich bin aber sehr ungeduldig.“ Er war schon sehr taub, und ich musste ihm, wenn ich etwas sagen wollte, dasselbe entweder aufschreiben, oder er setzte das Rohr an, wenn nicht sein Famulus (ein junger Verwandter von etwa 12 Jahren)*) zugegen war, welcher ihm dann die Worte in das Ohr schrie.

Beethoven setzte sich nun, und der Junge musste auf dem Flügel üben, der ein Geschenk aus England war und mit einer grofsen Blechkuppel versehen war. Das Instrument stand ungefähr

*) Ohne Zweifel Beethoven's Neffe.

4—5 Schritte hinter ihm und Beethoven korrigierte dem Jungen, trotz seiner Taubheit, jeden Fehler, liefs ihn Einzelnes wiederholen etc.

Beethoven sah stets sehr ernst aus, seine äufserst lebendigen Augen schwärmten meist mit einem etwas finsteren gedrückten Blicke nach oben, welchen ich im Bilde wiederzugeben versucht habe Seine Lippen waren geschlossen, doch war der Zug um den Mund nicht unfreundlich. — Er sprach gern von der anmafsenden Eitelkeit und dem verkehrten Geschmacke der Wiener Aristokratie, auf die er niemals gut zu sprechen war, denn er fand sich eigentlich zurückgesetzt oder nicht genugsam verstanden.

Nach ungefähr $^3/_4$ Stunden fing er an unruhig zu werden; nach dem Rate Dont's wusste ich nun, dass es Zeit sei aufzuhören, und bat ihn nur, morgen wiederkommen zu dürfen, da ich in Mödling selbst wohne. Beethoven war damit sehr einverstanden und sagte: „Da können wir ja noch öfter zusammenkommen, denn ich kann nicht lange hintereinander sitzen; Sie müssen sich auch in Mödling ordentlich umsehen, denn es ist hier sehr schön, und Sie werden doch als Künstler ein Naturfreund sein.“ Bei meinen Spaziergängen in Mödling begegnete mir Beethoven mehrere Male, und es war höchst interessant, wie er, ein Notenblatt und einen Stummel von Bleistift in der Hand, öfters wie lauschend stehen blieb, auf- und niedersah, und dann auf das Blatt Noten verzeichnete. Dont hatte mir gesagt, dass, wenn ich ihm so begegnen würde, ich ihn nie anreden oder bemerken sollte, weil er dann verlegen oder gar unangenehm würde. Das eine Mal, als ich gerade eine Waldpartie aufnahm, sah ich ihn mir gegenüber eine Anhöhe, aus dem Hohlwege, der uns trennte, hinaufklettern, den grofskrämpigen grauen Filzhut unter den Arm gedrückt; oben angelangt, warf er sich unter einen Kieferbaum lang hin und schaute lange in den Himmel hinein. — Jeden Morgen safs er mir ein kleines Stündchen. Als Beethoven mein Bild sah, bemerkte er, dass ihm die Auffassung der Haare auf diese Weise sehr gefalle, die andern Maler hätten sie bis jetzt immer so geschniegelt wiedergegeben, so wie er vor den Hofchargen erscheinen müsse, und so wäre er gar nicht. — Ich muss noch bemerken, dass das Oelbild für meinen Schwager gröfser als die Lithographie ist, und dass er dort ein Notenblatt in der Hand hat, und der Hintergrund in einer Landschaft aus Mödling besteht.

Beethoven's Wohnung in Mödling war höchst einfach, sowie überhaupt sein ganzes Wesen; seine Kleidung bestand in einem licht-

blauen Frack mit gelben Knöpfen, weifser Weste und Halsbinde, wie man sich damals trug, doch war alles bei ihm sehr negligiert. Seine Gesichtsfarbe war gesund und derb, die Haut etwas pockennarbigt, sein Haar hatte die Farbe blau angelaufenen Stahls, da es bereits aus dem Schwarz etwas ins Grau überging. Sein Auge war blaugrau und höchst lebendig. Wenn sein Haar sich im Sturme bewegte, so hatte er wirklich etwas Ossianisch-Dämonisches. Im freundlichen Gespräch nahm er dagegen einen gutmütigen und milden Ausdruck an, besonders wenn ihn das Gespräch angenehm berührte. Jede Stimmung seiner Seele drückte sich augenblicklich in seinen Zügen gewaltsam aus. Noch fällt mir ein, dass er mir selbst erzählte, dass er fleifsig in die Oper gehe, und zwar gerne ganz hoch oben, teils wohl wegen seiner steten Neigung sich abzuschliefsen, teils aber auch, wie er selbst sagte, weil man oben die Ensembles besser höre."

Mitteilungen.

* Catalogue de la Bibliothèque du *Conservatoire* royal de Musique de *Bruxelles*, pressé par ordre de Matières, Chronologique et Critique par *Alfred Wotquenne*, Secrétaire-Préfet des Etudes et Bibliothécaire. 2me Volume. Bruxelles 1902, Imprimerie Coosemans frères & soeurs. gr. 8°. 603 S. 16 M. Einen Musik-Katalog in sogenannte wissenschaftliche Fächer geteilt ist immer eine missliche Sache, nicht nur, dass er eines Inhaltsverzeichnisses und eines Registers bedarf, sondern die Musikwerke selbst haben oft einen so verschiedenen Inhalt, dass eine Bestimmung in ein Fach kaum möglich ist. Ich erinnere nur an Hassler's Lustgarten, der Lieder und Instrumentalwerke enthält und so viele andere Werke. Möge man Anonymi, Handschriften, Sammelwerke und Sammlungen eines Autors trennen, aber nicht jede Variante für sich ordnen. Der vorliegende Katalog huldigt letzterer Art in strengster Weise, er trennt sogar die Opern nicht nur nach den Sprachen, sondern auch die Partituren von den Klavierauszügen und was er im Bande von Seite 240 ab in Partituren verzeichnet beginnt im 2. Bande mit Seite 3 in Klavierauszügen und reicht bis Seite 99, darauf werden auf 2 Seiten Opern verzeichnet, an denen mehr als einer gearbeitet hat. Dann folgen S. 101—137 Klavierauszüge italienischer Opern, resp. Opern mit italienischem Text, darunter sich auch deutsche Opern in der Übersetzung befinden, wie Haydn's Orfeo, Hummel's Mathilde, Mozart, Meyerbeer, Rich. Wagner mit 8 Opern u. a. Diesen schliefsen sich S. 137—162 Opern im Klavierauszuge mit deutschen, englischen, flamländischen etc. Texten an, stets nach den Autoren alphabetisch geordnet, darauf folgt eine Abteilung Opern mit „Textes diverses" nur 7 Nummern und so fort. Man bewundert die Sorgfalt, die Gründ-

lichkeit, bedauert aber, dass der Verfasser seinen Fleiſs auf etwas verwendet hat was Niemandem zum Vorteile gereicht, sondern dem Suchenden Mühe und Zeit kostet. Was die Wiedergabe der Titel betrifft, so sind sie sorgfältig und genau mit Verlag und Format wiedergegeben, seltene Werke sogar mit Facsimiles versehen. Das Instrumentalfach ist sehr reichhaltig und reicht von Nr. 5511—8211, darunter wird sich manches Werk befinden, welches im älteren Kataloge von *Lamperen* nicht steht, oder fehlerhaft mitgeteilt ist und daher in meinem Quellen-Lexikon fehlt oder fehlerhaft ist. Merkwürdig ist es, dass man in Brüssel am Conservatoire im Jahre 1891 noch keine Ahnung davon hatte, wie fehlerhaft der gedruckte Katalog von Lamperen ist und dass erst durch meine Anfragen der damalige Bibliothekar darauf aufmerksam wurde und soweit er die ausgegebenen Exemplare erreichen konnte, einzog.

* *Krause, Emil,* Professor der Musikgeschichte und Theorie am Konservatorium in Hamburg. Vokalmusik (und) Kunstgesang. Historisches und Pädagogisches. Vollständig umgearbeitete und erweiterte Auflage des „Einstimmigen Liedes am Klavier“. Hamburg 1902, C. Boysen. 8⁰. 95 Seiten. Der zweite Abschnitt handelt über die Kunstformen des ein- und mehrstimmigen Sologesanges mit Begleitung in Kirche, Oper und Konzert und greift historisch zurück bis zum Jahre 1570 auf Monteverdi, Viadana, Carissimi u. a. Wenn die Abhandlung auch nichts Neues bietet, so giebt sie doch eine übersichtliche Darstellung der Arie, des Duetts und anderer Gesangsformen.

* *Sebastian Bach* und die Tonkunst des neunzehnten Jahrhunderts. Antrittsvorlesung gehalten am 10. Mai 1902 in der Aula der Universität zu Leipzig von Dr. jur. et phil. *Arthur Prüfer,* auſserordentlicher Professor der Musikwissenschaft. Leipzig 1902, Druck von Poeschel & Trepte. 8⁰. 23 Seiten. Klagen über die Zurücksetzung der Musikwissenschaft gegen die anderen wissenschaftlichen Fächer; Leistungen in Neuausgaben alter Kompositionen der Neuzeit, Bach's Erstehung und Neubelebung seiner Werke seit der Mitte des 19. Jahrhunderts und die Bestrebungen durch Klavierauszüge und Bearbeitungen seine Werke weiteren Kreisen zugänglich zu machen, bilden den Stoff zu obiger Vorlesung.

* *Robert Schumann* von Hermann Abert. Mit ca. 80 Abbildungen, Porträts, Originalillustrationen, Facsimiles und Kunstbeilagen. (Band XV der illustrierten Monographiensammlung „Berühmte Musiker“, herausgegeben von Prof. Dr. Heinrich Reimann.) Elegant gebunden Preis M 4. Verlagsgesellschaft „Harmonie“ Berlin W. 35. Der bekannten Sammlung schlieſst sich der neue Band würdig an. Kurz und lebendig schildert Hermann Abert das Leben Robert Schumann's, indem er ihn selbst viel aus seinen Briefen und Aufsätzen sprechen lässt, und die Künstlererscheinung im Hinblick auf ihre Zeit betrachtet, also gewissermaſsen ein Charakterbild auf dem kulturhistorischen Hintergrunde seiner Zeit entwickelt. Im zweiten Teile des Werkes wird eine mit vielem Verständnis geschriebene, durch zahlreiche Notenbeispiele erläuterte Einführung in die Werke des Meisters gegeben. Die Ausstattung ist wieder ganz hervor-

ragend schön; abgesehen davon, dass erste Künstler, wie Fidus, Paul Thumann, Sascha Schneider, Max Klinger etc., zur Illustration beigetragen haben, befinden sich so viele Porträts und interessante Abbildungen in dem Werke, wie noch kaum in einem früheren Bande dieser durch ihre hervorragend reiche Ausstattung bereits bekannten Sammlung.

* *Clara Schumann,* ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen von *Berthold Litzmann.* 1. Bd. Mädchenjahre 1819—1840 mit drei Bildnissen. Leipzig 1902, Breitkopf & Härtel. 8°. 431 S. Preis 9 M. Eine aufserordentlich fesselnde Biographie, nicht nur in Hinsicht der Darstellungsweise, sondern besonders durch die zahlreichen Einstreuungen von Briefen und Auszügen des Tagebuches Klara's, die dasselbe von frühester Zeit bis zu ihrem Lebensende geführt hat.

* Mitteilungen für die *Mozart-Gemeinde* in Berlin. Herausgegeben von *Rudolph Genée.* 14. Heft, Oktob. 1902. Berlin bei Mittler & Sohn. 8°. Seite 115—152, enthaltend *Mozart* als Freimaurer in der Wiener Loge „Zur gekrönten Hoffnung". — Über einige Musikhandschriften M.'s. In *Koburg's herzogl. Sammlung* befinden sich 12 Autographe: Arien, 2 Duette, 1 Sonata per 2 Clavicembali, Ddur (K 448), 1 Sonata per 2 Violini, Organon e Bassi, Cdur (K 328), 1 Solfeggio, nach Köchel der fünfte „per la mia cara consorte". Einige Partiturentwürfe zum Titus. Aufser den Mozart'schen Autographen besitzt die Bibliothek noch ein Sanctus 8 vocibus von *Joh. Seb. Bach* und eine Kopie von *Beethoven*'s Kantate „Der glorreiche Augenblick" mit eigenhändiger Aufschrift. Diesen folgt Mozart und die Wiener Tonkünstler-Wittwengesellschaft, die ihn nicht aufnahm, weil M. den Taufschein nicht einsandte. *Aloysia Lange*, geb. Weber und *Joseph Lange* mit den beiden Bildnissen, im übrigen hinreichend bekannt. In breiter Ausführung behandelt Dr. A. Leander das Thema: die Grenzen jeder Kunst und verwirft die Bestrebungen der Neuzeit Programm-Musik zu schreiben. Genée schreibt über die neuesten Bühnenaufführungen von M.'s Don Juan. Beurteilt werden die Aufführungen in Berlin mit der Textübersetzung von *Levi* in München. Eine Biographie des jüngst verstorbenen *Alois Schmitt* und „der Text der Zauberflöte und C. A. Vulpius" bilden den Schluss. Vulpius verfasste für die Aufführungen der Zauberflöte in Weimar einen neuen oder eigentlich verbessernden Text, der aber jämmerlich ausfiel.

* Einundzwanzigster Jahresbericht der Internationalen Stiftung: *Mozarteum* in Salzburg 1901, verfasst und vorgetragen bei dem XXII. Mozarttage am 7. August 1902 von *Joh. Ev. Engl*, z. Z. Sekretär. Salzburg 1902, Mozarteum. gr. 8°. 60 Seiten. Enthält den Bericht über die Vereins- und öffentliche Musikschule, die Vereins-Konzerte, das Salzburger Musikfest am 5.—9. Aug. 1901, Schul- und Vereins-Chronik, Konzerte, das Archiv, Kassenbericht, Personenverzeichnisse u. a.

* Aus *Leopold* und des Sohnes *Wolfgang Mozart*'s irdischem Lebensgange. Von *J. Ev. Engl.* Ein Vortrag vom 13. Febr. 1902. 8°. 22 S. Sonderabdruck aus den Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, 42. Bd., mit Leopold's Porträt von 1789. Der Vortrag

beginnt mit Mitteilungen über das Kind W. A. Mozart, neben dem der Vater als Lehrer und Erzieher auftritt, auch im Verfolg desselben steht der Sohn obenan und der Vater nebenbei. Übrigens sind alle Thatsachen hinreichend bekannt.

* *Beethoven* in Baden (bei Wien). Biographischer und stadtgeschichtlicher Beitrag von Dr. *Hermann Rollett,* Stadtarchivar in Baden bei Wien. 2. ergänzte Auflage mit 5 Abbildungen. Wien 1902, Gerold's Sohn. 8°. 24 S. und 1 Tafel mit Abbildungen von 4 Wohnhäusern. Die Schrift bietet mit grofser Belesenheit alles was je über Beethoven's Aufenthalt in Baden geschrieben worden ist, nebst wenigen Nachrichten die aus Baden selbst herrühren. Neu und sehr lustig ist die Erzählung von den hölzernen Fensterladen, die Beethoven zu Notizen benützte und die der Wirt dann als Autographe verkaufte.

* *Arthur Neisser* aus Berlin: Servio Tullio, eine Oper aus dem Jahre 1683 von *Agostino Steffani.* (Doktor-Dissertation.) Druck von C. G. Röder in Leipzig, 1902. 8°. 161 Seiten und 3 Abbildungen alter Bühnen. Eine auf gründlichem umfassenden Quellenstudium wertvolle Arbeit. Um die Einflüsse zu kennzeichnen denen Steffani in seinen Studienjahren unterworfen war, greift der Verfasser weit zurück und geht besonders auf Lully's Leistungen ausführlich ein, um nachzuweisen, inwieweit Steffani davon beeinflusst sein könnte, doch merkt man im Verlaufe der Arbeit nur wenig von dem etwaigen Einflusse, so dass die Einleitung eigentlich nur für sich von Wert ist. Das Biographische über Steffani erfährt manche genauere und quellenmäfsige Verbesserung gegen die bisher bekannten Biographien, die in fortlaufenden Anmerkungen, von denen der Verfasser ein grofser Liebhaber ist, sodass zuweilen die Anmerkungen mehr Raum einnehmen als der Text, richtig gestellt werden. Die Oper Servio Tullio bildet erst von Seite 77 ab den ausschliefslichen Stoff der Abhandlung, der dann Seite 132 ein Abschnitt über die Dekorationen und überhaupt der alten Bühnendarstellung folgt, der viel Interessantes und sorgfältig Gesammeltes enthält. Der Herr Verfasser ist sehr oft entzückt über Steffani's musikalische Erfindungsgabe und bringt zum Beweise zahlreiche Notenbeispiele. Diejenigen, die in alter Notation nur kopiert sind, weisen keine Schreibfehler auf, dagegen diejenigen, die aus alter Notation in den Violinschlüssel übersetzt sind, wimmeln von falschen Noten. Also, lieber Herr Neisser, lernen Sie die alten Schlüssel lesen. Ihre historische Veranlagung ist vortrefflich und durch Übung ist obigem Mangel bald abgeholfen.

* Nederlandsche Dansen der 16de Eeuw voor vierhandig Klavier, bewerkt door *Julius Röntgen,* met eene Inleiding van *D. F. Scheurleer.* 1. Bundel. Uitgave XXV der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. Verrijgbaar bij Fred. Muller & Cie., Amsterdam, en bij Breitkopf & Härtel in Leipzig. fol. 19 S. mit 16 Tänzen, die zum Teil aus Susato's Musyckboexken 1551 gezogen sind (16 Nrn. in der Originalbehandlung befinden sich in Eitner's Alten Tänzen, Beilage zu den M. f. M. 7. Jahrg. ff. S. 89—99). In der vorliegenden Ausgabe sind sie aber nicht näher bezeichnet, sowie die aus der Orchesographie von *Thoinot*

Arbeau (Jehan Tabourot) und dem Premier Livre de Danseries, ediert von Phalese 1571. Letzteres Werk ist nicht bekannt und ersuchen wir Herrn Scheurleer um den Fundort und nähere Angaben des Inhaltes, nebst Angabe der Stimmbücher. Das vierhändige Arrengement ist wohl nur für einen schwachen klavierspielenden Dilettanten berechnet.

* *Seb. Bach's* Sechs Brandenburgische Konzerte für 6 und mehr Streich- und Blas-Instrumente mit Cembalo, sind in *Payne's kleiner Partitur-Ausgabe* mit den Vortragszeichen und Stricharten *Fritz Steinbach's*, der dieselben von der Meiningschen Hofkapelle spielen lässt, neu erschienen und mit einem Vorworte von *Arthur Smolian* versehen, welches über die Autographe, den Originaltitel u. a. handelt. Trotz der Kleinheit der Partitur ist die Notenschrift in ihrer Sauberheit sehr gut zu lesen. Der jetzige Besitzer der Payneschen Ausgaben ist *Ernst Eulenburg* in Leipzig, der auch ein thematisches Verzeichnis der 250 Partituren unserer Altmeister bis zu Brahms, Volkmann, Herzogenberg, Verdi u. a. modernen Meistern gratis versendet. Von Haydn sind z. B. 83 Streichquartette aufgenommen zu dem billigen Preise von je 40 bis 50 Pf.

* *Hugo Riemann:* Große Kompositionslehre, 2. Band, der polyphone Satz (Kontrapunkt, Fuge und Kanon). Berlin und Stuttgart 1903, W. Spemann. 8°. 446 S. Preis 14 M, gebunden 16 M. Obgleich die Monatshefte neue theoretische Werke nicht anzeigen, ist die Ausnahme hier gerechtfertigt durch die zahlreiche Anführung von alten Meistern und Auszüge aus ihren Werken. Vom 15. Jahrhundert ab bis ins 19. werden die Meister citiert und an Beispielen die Lehre erläutert.

* Der musikalische Haus- und Familien-Almanach für 1903 (Harmonie-Kalender) ist soeben im Verlage Harmonie, Berlin, erschienen und gegen den vorigen Jahrgang wiederum stark vermehrt und verbessert worden. Er enthält 4 Musikbeilagen, darunter Lieder von Wilhelm Kienzl, Victor Hollaender etc., außerordentlich viel Porträts und andere Bilder, einige Handschriften-Facsimiles etc., Textbeiträge von Camille Saint-Saëns, Rimsky-Korssakow, August Klughardt, Philipp Scharwenka, Reinhold Becker, Eduard Lassen, Wilhelm Kienzl etc. Der Preis von M 1 für das elegante und apart kartonierte Bändchen von über 70 Seiten ist außerordentlich billig. Der Kalender bildet ein hübsches Geschenk für musikalische Leute.

* Der Bohn'sche Gesangverein in Breslau gab sein 89. und 90. Historisches Konzert. Ersteres enthielt Löwe'sche Kompositionen auf Goethe'sche Gedichte. Das zweite war Mendelssohn'schen Liedern mit und ohne Worte gewidmet. Man bewundert die Findigkeit des Herrn Direktors und die Abwechselung in den Programmen.

* Herr Prof. *Emil Krause* in Hamburg hält auch diesen Winter seine historischen Vorlesungen mit Ergänzung von Musik-Beispielen für die er besondere Kräfte engagiert. Das Honorar beträgt 20 M.

* Catalogue V. Libraire *Fischbacher*, Société anonyme au Capital de 420000 Francs. Paris 33 rue de Seine, Musique et Théâtre, 1902. 8°. 14 Seiten. Eine reichhaltige Sammlung französischer Musik-Literatur meist neuester Zeit mit einem Register.

* Die Antiquariats-Handlung von *Rich. Bertling* in Dresden-A. Victoriastr. 6 versendet einen Katalog über Autographe, unter denen sich auch Musiker befinden.

* Mitteilungen der Musikalienhandlung von Breitkopf & Härtel in Leipzig-Brüssel-London-NewYork. Nr. 70 und 71. Enthaltend Porträts, Anzeigen von neuen Verlagswerken und Neuausgaben alter historischer Werke. Die Mitteilungen werden gratis versendet.

* Heinrich Keller in Ulm a./D. Antiquarischer Katalog Nr. 309. Enthält Liturgik und Hymnologie zu mäſsigen Preisen.

* *Friedrich Meyer*'s (Leipzig) Antiquar-Katalog Nr. 43, enthält von Nr. 684—707 eine kleine Sammlung literarische Werke über Musik aus der Neuzeit.

* Der Mitgliedsbeitrag nebst Monatshefte ist im Laufe des Januars 1903 mit 6 M an die Kasse abzuliefern.

Templin U./M., Januar 1903.

Rob. Eitner.

* Hierbei 1 Beilage, Katalog aus Stuttgart, Bog. 3.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXV. Jahrg. 1903.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 2.

Die Orgelwerke der Kirche zu St. Elisabet in Breslau.*)

(Reinhold Starke.)

Die Elisabetkirche zu Breslau hatte im Laufe der Jahrhunderte 4 grofse Orgeln. Nebenbei ist eine zweite kleinere Orgel aus dem 16. Jahrhundert bis 1649 nachzuweisen und von 1630 an ein „Positif ins Singechor“, d. h. ins Presbyterium vor den hohen Altar. Dasselbe hatte 8 Stimmen und wurde durch die Ergebnisse einer Sammlung angeschafft, um welche sich der damalige Kantor *Gotfried Wagner* und der Kirchschaffer *Han* verdient machten. So kam es, dass die Elisabetkirche während der Zeit von 1630 bis 1649 zwei Orgeln und ein Positif zur Verfügung hatte.

Die erste grofse Orgel wurde gebaut zu der Zeit, als Kaspar Schaffenroth und Hans Gartner Kirchväter waren.**) Der Orgelmacher, der sie gebaut hatte, hiefs *Stephan Kaschendorff*. Sie muss noch in der Art und Weise der Orgeln gebaut gewesen sein, welche Michael Praetorius die alten nennt. Letzterer schreibt von diesem Orgelmacher:***) „Kurtz zuvor, als nemblich Anno 1483, ist die grofse Orgel im Thumb zu Erffurt durch Magistrum Steffan von

*) Auf unerklärliche Weise ist der Schluss des Artikels Chinesische Musik-Ästhetik verloren oder verlegt worden, so dass nur die Anmerkungen bis[51]) am Schlusse von Nr. 2 Aufnahme finden konnten.

**) Schmeidler, die Elisabetkirche pag. 49.

***) Michael Praetorius: Syntagma II. 1619 pag. III.

Breſsla, Caspar Melchior, vnd Michael seine Söhne geferdiget worden: wie ich dann denselben Dingezettel vnd Brieff selbsten gesehen vnd gelesen."

Die damaligen Kirchväter müssen sehr unternehmende Männer gewesen sein, denn in den Jahren 1452—56 wurde der groſse Turmbau begonnen und 1482—86 die frühere schlanke Spitze aufgesetzt — und 1455 ward das kunstvolle Sakramentshäuschen aufgeführt, welches heute noch den hohen Altar ziert. — Die erste Orgel wurde schon am 8. Juli 1497 durchs Wetter angezündet und so zerstört, dass unter dem Hauptmann zu Breslau, Herrn Conrad Sauermann im Jahr 1514 eine neue Orgel zur Abnahme kam.*)

Auf einem Oktavblättchen des K. A. M. M. findet sich folgende darauf bezügliche Notiz:

De Monochordio

Iudicium S. Zangi.

Nota: Daſs groſse vnd fürnembste Stück an dem Monochordio oder an dem Werg der Orgel Ist die Wintlade. Wie Ich von meinem Vetter Meister Simon Orgelsetzer, welcher dz Groſs wergk zue Sanct Maria in Arena vnd ander vil zu machen gehortt vnd gesehen: Weil aber diese Kunst zu Vnsern Zeitten sehr abgenommen, dz eſs Ja vnmüglich Jtzo wie die alten: bestendige Werg zu machen: Ist wohl zu erwegen. Meines Weibeſs groſsvatter H. Conrad Sauermann, Hauptmann zu Preſslaw † 1561, der daſs *groſse Werg* zu S. *Elisabett fundiret*, hat den Meister damalſs ex Hallia fordern lassen. Da aber die alte Wintlade Wurmstichig oder verfaullet, Muſs Man Nach denselben gengen der alten Laden einen Rechten abdrug machen, wie den durch Subtil Kunst dz geschehen kan: vnd ein ander also darnach Machen, Wo aber einer Eine Newe Laden nach Seinem Koppe nach Seiner Auſsteilung machen will, So Jst ein Jedeſs Werg verterbet. Experto . . . .

Nam Geometria et Regula Ruperto
Caput: Pitagor —'s fuit Raptim.
Gnientor hujus Artis,
Que venit ex Geometria et Arihtmetica de qua
Arte moderni scripserunt.
Doct. Gemmez (oder Hemmez?) Frisius.
D. Henricus Grammateus.

---

*) Jahrbücher der Stadt Breslau: W. Pohl. 1514: Den 18. Februar wurden *die* (?) Orgeln zu St. Elisabet renoviret und von den Kirchvätern Herren Konrad Sauermann und Balthasar Hörnig gewehret (übernommen).

Diese Orgel, 1514 erbaut, dürfte nun in der Weise gebaut worden sein, wie sie Arnolt Schlick in seinem Organistenspiegel beschreibt,*) denn wenn Conrad Sauermann einmal von weither einen Orgelbaumeister kommen liefs, so wird er sicher auch einen der besten haben kommen lassen. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts, vor der grofsen Renovierung in den Jahren 1627 und 28, waren nun folgende Stimmen in dem grofsen Werk zu St. Elisabet:

Im *Oberwerk:*

1. Principal, 2. Octava, 3. Mixtur, 4. Rauschquinta.

In der *Brust:*

1. Principal, 2. Octava, 3. Flöte, 4. Cymbel.

Im *Pedal:*

1. Untersetzt Principal, 2. Octava, 3. Sedecima, 4. Mixtur, 5. Cymbel.

Im *Rück-Positiff:*

1. Quintadena, 2. Flöte, 3. Spitzflöte, 4. Cymbel, 5. Principal, 6. Krombhörner.

Mehr ein Zug Pfeiffen, zu förderst pro forma eingesetzt. Bey diesem Wergk mangeln 36 Pfeiffen, so herausgenommen worden. Im Pedal liegen etliche Pfeiffen, etliche auch sehr zusammengedruckt.

Zunächst sollte die Renovierung des Werkes dem Orgelsetzer *Zacharias Friedel* in Brefslaw übertragen werden, welcher schon am 5. Decbr. 1603 die Renovierung der kleinen Orgel beendet und am 13. Decbr. desselben Jahres ein Testimonium mit dem gewöhnlichen Decret der Stadt Brefslaw erhalten hatte, nachdem die beiden Orgelsetzer *Mathes Nebel* und *Abraham Grasse,* sowie *Johann Ellner*, Organist zu St. Elisabet, *Michael Heusler,* Organist zu St. Maria auf dem Sande, Vndt *N. Malwitzer*, gewesener Organist zum heiligen Creuze, ihr Gutachten mit einigen Ausstellungen darüber abgegeben hatten. Am 17. April 1613 schrieb Friedel dem Organisten Gregorius Beck über die Mängel der grofsen Orgel bei St. Elisabet und forderte ihn auf, sich die von ihm in Reichenbach aufgestellte Orgel anzusehen. Am 10. Decbr. 1619 war sogar schon ein Kontrakt mit Friedel, der unterdess nach Bunzlau übergesiedelt war, geschlossen worden, dass er die nötigsten Reparaturen, besonders an den Bälgen vornehmen solle. Es muss aber nicht dazu gekommen sein, denn erst am 18. August 1627 wird von den Kirchenvätern, den Herren: „Dietrich von Gartz auf Ritze defs Rahtes zu Brefslaw vnd Sebaldt Vogtt auf Sacherwicz defs Brefslawischen Landrechtens Assessore

*) M. f. M. 1. Jahrg.

mit dem Orgelbauer Wilhelm Haupt von Rätz aus der Mark Brandenburg nachfolgende Vergleichung abgeredet, volnzogen vndt geschloſsen:“

„Es haben vorgedachte Herren Kirchen Väter die renovation deſs groſsen Werckes oder Orgell vnd deſs Rück Positives in der Kirchen zu St. Elisabet, gemeldtem Orgelbawer dergestalt verdinget, das er das Obere groſse Werk mit allen den Registern vnd Zügen, wie es jetzo an Ihm selber vorhanden, vnd mit den Altten Wiendladen durch auſsbesserung derselben, wo die etwa Schadhafft sein möchten, ganz Richtig vnd vollkommlich verfertigen vndt gewehren; Im Rück Positief aber, eine ganze Newe Windlade, So wohl daſs Principal anrichten vnd in gedachtem Rück-Positif durch alle Stimmen die vornehmsten Claves: C D uud E mit hinein bringen, Bey nebens auch an Stadt deſs alten Schnarrwerckes ein Newes auff Trommeten Arth darein machen, vnd dan An dem Oberwerck vnd Rück-Positief newe Clavir anrichten, vnd dieses alles vnd Jedes, geliebtes Gott, Im halben Jahre, womöglich richtig gewehren vnd vber Antworten Solle vnd Wolle.“ Es folgt nun, dass von Seiten der Kirchväter die ganzen Materialien und Hilfskräfte gestellt, und dass ihm dafür 360 Reichsthaler gezahlt werden sollen. Da sich aber noch unverhoffte Mängel gezeigt haben, so musste der Kontrakt noch erweitert werden, die mittlere Windlade des Oberwerks war so schadhaft, dass sie ebenso wie „Die Windladen des Brust- und Rück-Positiffs, New und auff ein ander *Modell* gerichtet, sowie viele groſse und kleine Pfeiffen gantz Eingeschmeltzet vnd auffs Newe umbgegossen werden muſsten.“ Aus den Rechnungeu dürften nun folgende Posten Interesse beanspruchen: 1627: 9. Octbr. Einem Meurer und 2 Handlangern, da die Löcher zum Gerüste an der Orgelwandt gebrochen worden.

(Könnte nicht auch diese Erschütterung schon nachteilig auf die Festigkeit des 8ten Pfeilers eingewirkt haben, der 22 Jahre darnach einstürzte?)

Zweyen Jungen, die daſs hülzerne Vnderdach vber den Plaſsbelgen abgereumet, denn viel Ziegelgrauſs . . . . gelegen — Thlr 3 gr. Für 6 Flederwische, auff der Orgel damit abzukehren. 2 gr. 3 h. Mehr einem Handlanger, der diese Woche die Pfeiffen auſs heben helffen vnd neben den Zimmerleuten den Staub von der Orgel kehren helfen. Dem Fewermauerkehrer, daſs er die Mauer hinder der Orgel vnd darüber abgekehrt. 7 gr. 6 hl.

Es mag wohl ein Jahrzehnte alter Staub dort gelegen haben.

1628: Den 24. Martij den Fewermauerkehrern, da sie daſs

alte hangende Gesprenge vnter der Orgel besichtigt Trankgelt geben: 9 gr.

D. 29. Aprilis den Zimmerleuten vnd Handtlangern, da sie die Flügel von der grofsen Orgel abgenohmen vnd herundter gelassen . . . . 3 Thlr. — gr. — h.

Vor 20 Bastene Strenge zum Gerüste bey den Flügeln der grofsen Orgel, dafs der Mahler darzu gekunndt. 12 gr. 6 hl.

D. 6. Maij: Zweyen Zimmerleuten, da sie dafs Gesprenge vnter der Orgel abgenohmen, Ihnen gegeben . . . . .

D. 21. Junij: Für 12 kleine Eyserne Klemmerlein, dafs zerbrochene Gesprenge defs Gelenders an den Fugen damit zu verhefften. 2 gr. 3 hl.

d. 21. Julij: vor kleine Zwecken, die leimet an den Blindt Rahmen vnter der Orgel vnd den Flügeln damit anzuheften. 30 gr.

Für 23 Ehlen rohe flachfsene leimet zu den Blindt Rahmen vndter die Orgel zu 4 gr. = 2 Thlr. 20 gr.

d. 28. Julij: Dem Tischler zu den kleinen Fliegeln, rohe flachfsene Leimet holen lafsen: 17 Elen vnd $^1/_4$ = 1 Thlr. 33 gr.

d. 29. Julij: Hanfs Hönischen dem Zimmermanne dafs er die Fliegel an die Orgel angehangen und die Windtladen hinauffgezogen: 1 Thlr. 18 gr.

d. 23. August: Einem Pawern von St. Niclafs für 1 Linden Klotz dem Bildtschnitzer zum Engel vnter die Orgel, dafür geben: 1 Thlr. 9 gr. — hl.

d. 16. Septbr. Der Frau Catharinen Tobias Walters des Drechslers Wittib, was zu der Orgel an Rosen u. andern Sachen bey ihr gedrehet worden. 10 Thlr. 18 gr. — hl.

d. 28. Octbr. Vor $4^1/_2$ Elle rohe Leimet zu 4 gr. Zu den Orgel Flügeln am Brust Pofsitif duppelt damit zu verkleiden 18 gr.

d. 25. Novbr. 1628. Vor $^1/_2$ Top Wein auff die Orgel. Alfs im beysein (titul) Herr Valten Sebisches defs Rathefs Etliche Züge versuchet und beschlagen worden.

Vor 4 grofse und 4 kleine Blech zu den Posaunen . . . 1 Thlr. — gr. — hl. Endlich erhielt der Kollermacher noch 15 gr. dass er des Organisten Banck auf der Orgel mit Rotem Leder beschlagen vnd aufsgefüttert hatte. Das Leder dazu hatte Herr Lorentz Dennich verehret.

Das fertige Werk hatte nun 1395 Pfeiffen und zwar:

Im *Manual des Oberwerks* 6 Stimmen. In der Mixtur auff Jeglichen Claues 7 pfeiffen, Die Cimbaln Jeglich Claues 3 pfeiffen, Sein also Vierzehn mahl 41 macht 574.

Im *Pedal* Sein 7 Stimmen, In der Mixtur auff Jeglichen Claues 8 Pfeiffen. In der Cimbal auff Jeglichen claues 3 pfeiffen, noch fünf andre Stimmen, jegliche Stimm 18 pfeiffen.

Ist die Summa 288.

Im *Rückpositiff* Sein 7 Stimmen Jegliche Stimme hat 41 pfeiffen macht also 287.

Im *brustpositiff* Sein 6 Stimmen, Jeglich Stimme hatt 41 pfeiffen macht also 246.

Ist die Summa 1395.

Die Namen der Register waren folgende:

Im *Oberwerk* Manual:

Principal	v. 16
Gedakt	v. 16
Octaua	v. 8
Sup. octaua	v. 4
Mixtur	7 pfeiff
Cimbel	3 „
Tremulant	
Vogelgesang.	

Im *Brustpositiff*:

Diese beiden Clauier können zusammen gebrauchet werden, darumb das man liebliche Stimmen zum Oberwerk In der Brust gebrauchen kann.

Regal	v. 8
principal	v. 4
Quintadena	v. 4
Kleine flöten	v. 2
Octaua	v. 2
Sedecima	v. 1

Im *Rueckpositiff*:

principal	v. 4
gedact od. flött	v. 8
Octaua	v. 2
Quintadena	v. 8
Kleine flött	v. 4
Quinta	v. 2
Trometten	v. 8
Tremulant	

Im *pedal* die Stimmen:

Sub Bas	v. 32	
principal Bas	v. 16	
Octaua Bas	v. 8	
Flöten Bas	v. 8	
Mixtur Bas	v. 4	7 pfeiff.
Cimbal Bas	v. I	3 pfeiff.
Baur pfeiffen Bas	v. 2.	

Interessant ist nun eine Zusammenstellung von den verschiedensten Registercombinationen. Leider steht nicht dabei, von wem dieselbe gemacht ist. Zunächst kommen 15 Combinationen, welche im Oberwerk allein, oder im Brustwerk allein oder auch aus *beiden* Werken zusammen gekoppelt werden können:

1. Das principal v. 16 zur octaua v. 8: Ist guet zu Musiciren.
2. Das gedact von 16 zur octaua von 8: Ist auch gut.
3. Die Octaua v. 8 allein ohne vnd mit dem tremulant: Ist guet.

4. Die Octaua v. 8 vnd octaua v. 4 ist auch guet zu musiciren.

5. Das principal v. 16 octaua v. 8 vnd octaua v. 4 wird zur starken Musik gebraucht.

6. Octaua v. 8 Im Oberwerck vnd Quintadena v. 4 in der Brust: Ist guet.

7. Octaua v. 8 Im Oberwerck u. Regal v. 8 in der Brust: Ist guet.

8. Quintadena & Regal beide in der Brust: kan gebrauchet werden.

9. principal & Regal beide in der Brust ist auch gut zu gebrauchen.

10. Regal u. kleine Flöten: Ist guet zu gebrauchen.

11. Regal & Octaua v. 2 beide in der Brust: ist gut.

12. principal v. 4 u. octaua v. 2: Ist guet.

13. Quintadena v. 4 u. octaua v. 2: Ist guet.

14. „ „ 4 u. sedecima „ „

15. Regal und sedecima: „ „

Die beiden letzten Zusammenstellungen dürften für unsre Ohren doch nicht geeignet sein, ebenso müssen die Kombinationen 10 u. 11 etwas scharf geklungen haben.

Es folgen weitere 15 Klangfarben & Kombinationen } im *Rückpositiff*.

1. Flöten v. 8 ohne und mit dem tremulant: Ist guet zum Musiciren.

2. Quintadena v. 8: Ist auch guet etwas lieblicher.

3. „ und principal v. 4: Ist guet.

4. „ und Flöten v. 4 „ „

5. „ „ octaua v. 2 „ „

6. Flöten v. 8 und principal v. 4 „ „

7. Flöten von 8 und flöten v. 4: Ist guet.

8. Flöten von 8 und flöten v. 4 u. octaua v. 2: Ist etwas stercker.

9. Flöten von 8 und octaua v. 2. Ist gut.

10. „ „ „ und quinta „ „

11. Trometten und Flöten v. 8: Ist gut.

12. „ „ kleine Flöten v. 4: Ist gut.

13. „ „ Quintadena: Ist gut.

14. „ „ principal: „ „

15. „ „ flöten v. 8, principal v. 4 octaua v. 2: Ist guet.

Hier wären wohl die Kombinationen 5, 9 u. 10 für uns nicht recht geniefsbar.

Am 13. December 1628 wurde das fertige Werk von einer ganzen Anzahl Organisten geprüft. Für dieselben wurde nebst ihren Adjuvanten, sowie dem Orgelbauer Haupt und dem Kantor *Wagner* am 14. Decbr. eine grofse Gasterei veranstaltet, die allein 44 Thlr. 22 gr. 6 hl. kostete.

Das *Gutachten* über die renovierte grofse Orgel zu St. Elisabet lautete:

Die Edlen, Erenvesten vnd Wolbenambte Herr Dietrich von Gartz auf Ritze, des Raths zu Brefslaw vnd Herr Sebaldt Vogt auf Sacherwitz, der Königlichen Landgerichte des Brefslawischen Fürstenthumbs Assessor: als vnsre verordnete Vorsteher der Pfarr Kirche zu St. Elisabeth alhier vnd haben vns mit bericht verbracht. Demnach der Erbare Kunstreiche Wilhelm Haupt Orgelbawer das gröfsere Alte Orgelwergk in gedachter Kirche zu St. Elisabeth, (welches nach aufsweisungen der alten Zeit register vnd Anmerkungen lengst vorgangenem 1494*) Jahr durch Ungewitter vnd mit Donnerstrahl dermafsen gerührt vnd geschädigt worden, dafs es im darauffolgenden 1514 wieder angerichtet vnd gebessert werden müfsen, nachfolgends aber durch langwierigkeit der Zeit dermafsen ruiniret vnd fast zu Grunde eingangen gewesen, dafs solches zu restauriren und anzurichten der höchsten notdurfft befunden worden,) inhalts den mit ihme getroffenen Vergleichung renoviret neben dem, was er anitzo von newem hineingefertigt. auch mit mehreren stimmen vndt mit einem ganzen *Clavir*, weil deren zuuor *nur zwey* gewesen, verbefsert, alle stimmen, so im Rück- vnd Brustpositiv gesetzet, new gemacht, Jnmassen da auch im Oberwergk die grossen Pfeiffen im Principalbafs vbern hauffen gefallen gewesen von newem: sowol die Mixtur sambt dem Cymbal-Jeglichen new verfertiget worden.

Dafs er solches grofses Orgelwergk durch die Ernvesten, Erbaren, Kunstreichen:

Adam *Drofsden*, Fürstlich Briegischen Hof- vnd Thumb Organisten,
Balthasar *Keilen*, des hohen Thumbstifftes vnd Collegialkirchen zu St. Johannis Organisten in Brefslaw:
Gregorium *Becken*, Organisten zu St. Elisabeth alhier,
Johannem *Weichhold* Organisten zu St. Maria Magdalenen alhier,
Bartholomäum *Herman* Organisten zu St. Bernhardin in der Neustadt,
Hansen George *Trachat*, Organist zu St. Barbara.

Den 14. Decemb. defs Jüngst abgewichenen 1628 Jahrefs habe

*) 1494 ist falsch, muss heifsen 1497.

beschlagen vnd gewehret nehmen lassen, welche . . . . . berichten, dafs sie geregtes renovirtes Orgelwerck was er obgemelter mafsen zu endern vnd zu verbefsern vber sich genommen, richtig befunden hätten. Damit sie die H. Vorsteher, all dieweil er der Haupt gelobet in Jahr vnd Tag von jetzt gemeldter geschehener gewehr anzunehmen denn dieses gewöhnlichen brauch noch vor richtige bestendige Gewehr zu stehen vnd zu hoffen, wohl zufrieden wehren."

Da Haupt die grofse Orgel so glücklich renoviert hatte, so übertrugen ihm die Vorsteher auch die Renovation der kleinen Orgel und desgleichen musste er ein neues Positiv *vors hohe Altar* aufs Singechor liefern. Auch mit diesen beiden Arbeiten Haupt's ist man sehr zufrieden gewesen, so kam es, dass ihm auch im Jahre 1634 der Neubau der grofsen Orgel bei Maria Magdalena übertragen wurde, über welchen ich schon bei Ambrosius Profe berichtet habe.

Die Kirchenväter hatten keine Kosten gescheut, um die Herrlichkeit des hohen Gotteshauses noch gröfser zu machen, wenn auch nach meinen jetzigen Erhebungen nicht daran zu denken ist, dass die Renovierung 12000 Thlr. gekostet haben soll, wie überall geschrieben wird. Um so mehr zu bedauern war es, dass dem schönen renovierten Werke nur eine Lebensdauer von 21 Jahren beschieden war.

Nachdem durch den Einsturz der drei Pfeiler auf der Nordseite, resp. durch den Nachsturz des Daches am 14. August des Jahres 1649 die Elisabetkirche zu einer Ruine geworden war, hielt man den Gottesdienst zunächst in der Barbarakirche ab. Von 1652 an behalf man sich mit dem Positif, welches im Presbyterium vor dem hohen Altar stand.

Als aber die Kirche wieder hergestellt war, dachte man auch daran, derselben eine neue Orgel zu geben. Da aber der Einsturz darauf aufmerksam gemacht hatte, dass die Belastung mit dem überhängenden Orgelchor an der Nordseite eine zu grofse war, so kam man auf die Idee, für die grofse Orgel auf der Westseite der Kirche ein besonderes Chor zu errichten, welches nicht mehr frei hängen sollte, sondern an beiden Mauern des Mittelschiffes seine Unterstützung fände. Dieser Anschauung wurde Ausdruck gegeben von den Erbschauern und Werkleuten in der Nota an den Magistrat:

„Nachdem aber von den Erb Schawern vnd Werckleuten das Orgelwerck wiederumb an die Mauer gegen dem Ringe, wo die *kleine* Orgel gestanden laut Ihrer Einem Gestrengen Rath den

23. Octbr. des 1652. Jahres übergebenen Testification zu bawen nicht rathsamb befinden; Also hat ein Gestrenger Rath auf Ihr befindnifs vndt Vorschlag geschlossen, das Orgelwerk über dem Banckischen Chor zwischen beide Mauern zu bawen, welches auch alsobaldt ins Werck gerichtet."

Dazu hat der Rat aber noch ein spezielles Zeugnis eingefordert, welches ich zufällig unter alten Quittungen in der Elisabetkirche entdeckte:

„Anno 1652 den 13. Novembris seindt auff Befehl vnd Anordnung Eines Gestrengen, hochweysen Rathes wier hernach geschriebene Werckleuthe, der Maurer vnd Zimmerleuthe, Friedrich Wolff, Hannfs Hanisch, Simon Böttig, Christoph Tschernicher vndt Christoph Klinckert in die Kirche zu St. Elisabeth erfordert, vndt vnser Guttachten, Ob vnd welcher gestalt die Newe Orgel über dem Benckischen Chor, gutt vndt bestendig zu erbawen wehre, derwegen abzugeben, befehligt worden, welches wir denn fleifsig in augenschein genommen, reifflich erwogen, vndt nach vielem guttachten befunden, dafs am füglichsten vndt thunlichsten sey, dafs über erwehntem Chor drey vnterschiedene gutte gespante Riespen neben einander in Beyde Mauern eingezogen, an den orten wohl vermauert oder veranckert, vndt allfsdann darauf der Baw der Orgel gerichtet werde, welche weder biegen, noch sich aufs der Mauer ziehen Können, sondern standthafft halten müssen. Welches Einem Gestrengen Hochw. Rath wir gehorsamblich berichten sollen."

Als das Chor, auf welches die grofse Orgel zu stehen kommen sollte, fertig war, dachte man an den Orgelbau selbst. Die Disposition derselben wurde von dem gewesenen Organisten: *Ambrosius Profe* und dem gegenwärtigen: *Bernhard Beyer* festgestellt.

Dass nun unsre Vorfahren auch schon gern ihre Angelegenheiten bei einem guten Schoppen zu erledigen pflegten, geht recht augenscheinlich aus den Rechnungen für diesen Orgelbau hervor.

1652, d. 11. Julij heifst es: Alfs Herr Ambrosius Profe und Bernhardt Beyer Organist zu St. Maria Magdalena bei Niclas Kesthnern Orgelbawern, umb der Stimmen halber in die Orgel gegehörig sich mit einander zu vernehmen, sindt ausgetruncken worden:

6 quart Wein à 7 argt. = 1 Thlr. 27 gr.

7 argt = $10^1/_2$ gr. × 6 = 63 gr. = 1 Thlr. 27 gr.

Die Disposition, für welche man sich geeinigt hatte, war nun folgende:

Im *Haupt Manual* waren 11 Stimmen.

1.	Principal von Zinn im Gesichte		8 Fuſs
2.	Quintadena		16 „
3.	Gemshorn		8 „
4.	Salicet		8 „
5.	Flaute		8 „
6.	Octave		4 „
		von Metall	
7.	Rausch Quinte		3 „
8.	Super Octave		2 „
9.	Quintadecima		1½ „
10.	Sedecima und		1 „
11.	Mixtur		5 fach.

Im *Brust-Clavier* 6 Stimmen.

1.	Flaute		4 Fuſs
2.	Octave		2 „
3.	Quintadecima		1½ „
		Metall	
4.	Cimbel		1 fach
5.	Sedecima		1 Fuſs
6.	Regal		8 „

Im *Unter-Clavier* zum Rück-Positiv 8 Stimmen:

1.	Principal von Zinn ins Gesicht, die Pfeiffen mit Gold und verschiedenen bundten Farben gezieret		4 Fuſs
2.	Flaute		8 „
3.	Quintadena		8 „
4.	Flaute		4 „
		Metall	
5.	Super Octave		2 „
6.	Quinte		1½ „
7.	Cimbel		1 „
8.	Krummhorn im Rohrwerck		8 „

Im *Pedal*, 10 Stimmen.

1.	Principal von Zinn im Gesichte	16 Fuſs
2.	Sub Baſs offen von Holz, welcher auf einer a parten Lade allein stund und auch erst später noch hinzugefügt wurde	32 „

3.	Sub Baß gedeckt . .	. . . .	16 Fuß
4.	Octave	. . . .	8 „
5.	Flaute	. . . .	8 „
6.	Octave	. . . .	4 „
		Metall.	
7.	Sedecima	. . . .	1 „
8.	Mixtur	. . . .	3fach
9.	Pommert	. . . .	16 Fuß
10.	Posaune	. . . .	8 „

Neben-Register waren:

1. Ein Ventil zum Ober-Wercke.
2. „ „ ins Brust-Werck.
3. „ „ ins Rück-Positiv.
4. „ „ ins Pedal.
5. Drommel von 2 16füßigen Pfeiffen F & G.
6. Ein Tremulant.
7. Das Calcantenglöcklein.

Der Bälge waren sechs. Das Vogelgeschrey, Glockenspiel und eine umlauffende Sonne im Rück-Positiv mit Cimbeln wurden erst im Jahre 1712 durch Horatio Casparini bei der sehr nötigen Renovierung des Werkes hinzugefügt.

Die Klaviatur ging im Manual von:

C D E F Fis G Gis A B H C cis bis ins $\overline{\overline{\overline{c}}}$,

im Pedal aber war nur die kurze Octave von: C D E F G A B H C cis bis wieder ins c. Das Manual bestand also aus 47 Clavibus und das Pedal aus 21.

Das ganze Werk enthielt 115 zinnerne, 1479 metallene und 21 große hölzerne, folglich also zusammen 1615 Pfeiffen.

Die Hauptkontrakte zur Erbauung dieses Werkes waren mit dem Orgelbauer *Nicolaus Kesthner* und dem Tischler Hanß Leidteritz geschlossen worden, aber auch viele andere Handwerker und Kaufleute machten dabei Geschäfte. Merkwürdigerweise ist der Drechsler nicht genannt, welcher die Lindenstämme lieferte, welche als weiches Holz zu Bildhauerarbeiten gebraucht wurden. Es heißt: 1653 d. 10. Aprilis: Dem Drechsler N. N. auf der Altbüßergaß wohnende für 2 St. Lindenholz an das Corpus 4 Thlr. So wol für 1 St. zu dem mittelsten Engel auf das Rück-Positiv 1 Thlr. 18 gr.

d. 15. Mai für 2 St. ausgearbeitetes Eichenholz zu den Ankern 4 Thlr. 15 gr.

An dem grofsen Fenster hinter der Orgel musste der Steinmetz David Roch jedenfalls grofse Veränderungen vornehmen, denn die Kosten 1653: d. 10. Mai & 10. Octbr. beliefen sich auf 76 Thlr.

Anfangs war die Orgel ohne einen 32füfsigen Subbass disponiert, dann heifst es aber:

„Vber dieses ist für gutt befunden worden, das hinter das Werck am Fenster ein Sub-Bafs von Holtz sollte gemacht werden für 200 Thlr.“ (Schluss folgt.)

Mitteilungen.

*) *Wagner*, Dr. *Peter*, Einführung in die gregorianischen Melodien. Ein Handbuch der Choralwissenschaft. Zweite vollständig umgearbeitete und vermehrte Auflage. *Erster Teil*: Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters. Freiburg (Schweiz), Universitätsbuchhandlung (B. Veith), 1901. Die „Monatshefte“ machten schon 1896 auf die erste Auflage dieses Werkes aufmerksam. Die zweite Auflage hat mit der ersten nur den Titel gemeinsam. Aus dem *einen* Bande der ersten Auflage erwachsen *drei* Bände, die „in kleinem Rahmen eine Summa Gregoriana werden, die Schöpfungen des Mittelalters in ihrem Werden und Wachsen, ihrer künstlerischen Eigenart und ihrem liturgischem Werte uns vorführen sollen“.

Der vorliegende erste Band berichtet über das Wesen und den Namen des gregorianischen Gesanges, über Psalmen und Psalmodie in den ersten christlichen Jahrhunderten, über die Hymnen und deren Vorläufer, Fixierung der römischen Liturgie und des römischen Gesanges durch Gregor I, Verbreitung desselben und Weiterbildung in Sequenzen, Tropen und Reimofficien.

Es ist schwer, in wenig Worten einen Begriff von der reichen Fülle des Inhalts zu geben. Soviel aber darf ich nach sorgfältigem Durcharbeiten des Buches behaupten: Was der Verfasser bietet, finden wir in keinem musikgeschichtlichen Werke. Was bisher von choralistischem Wissen durch Forschung erzielt wurde, ist verwertet, bereichert durch neue Funde handschriftlichen Materials, besonders in der Pariser Nationalbibliothek. Zu den alten und den ältesten Handschriften zu greifen, ist eine dringende Notwendigkeit, wie es P. Ambrosius Kienle in dem gedankenreichen Aufsatze „Über den gregorianischen Choral“, Monatshefte 1901, Nr. 8 klar gelegt hat.

Überraschend ist der Nachweis, dass Zeugnisse für die Existenz des melismatischen Gesanges in der Liturgie des Officiums bis ins 4. Jahrhundert zurückreichen, dass die Sequenzform byzantinischen Ursprungs ist. Neu war mir der Beweis, dass im Frankenlande zu Metz die erste Tochter der römischen schola cantorum war, nicht aber zu St. Gallen.

Diese von mir herausgegriffenen Punkte mögen zeigen, dass Wagner's

Buch nicht nur für Theologen und Liturgen bestimmt ist. „Wie der gregorianische Choral zweien wissenschaftlichen Disciplinen, der Geschichte, der Liturgie und der Musik angehört", so gehört das Buch auch in die Hand der Vertreter dieser Disciplinen, auch dann, wenn letztere (wie es bei dem Schreiber dieser Zeilen der Fall ist) nicht Glieder der römisch-katholischen Kirche sind. Denn der gregorianische Choral ist die Brücke, die von der antiken Musik ins Mittelalter führt. *Paul Runge.*

* *Peter Tschaikowsky*, Eine monographische Studie von *Karl Hruby*. Leipzig 1902. Herm. Seemann Nachfolger. 8°. 57 S., mit Porträt. Die vorliegende Biographie gehört in eine Sammlung „Moderne Musiker" in der bereits erschienen sind Arthur Nikisch, Richard Straufs, Karl Reinecke, Gustav Mahler, J. J. Paderewski, Ernst von Schuch und Karl Goldmark. Preis je 1 M. Die obige Biographie Tschaikowsky's zeichnet sich durch eine einfache den Thatsachen entsprechende Darstellung aus und schildert den Komponisten als Mensch und Künstler in einer sehr ansprechenden Weise. Den Schluss bildet ein Verzeichnis seiner Werke von opus 1 bis opus 74, diesem folgt ein Verzeichnis seiner 5 Opern, einer Ouverture, einem Krönungsmarsch und einer Kantate „Moskau". Warum der Verfasser seine geistlichen Kompositionen ausschliefst ist nicht recht verständlich, auch fehlen allen Titeln die Angaben des Druckes und Verlages. Mit den Opern hatte Tschaikowsky kein Glück, teils lag es an den Texten, teils an der Veranlagung des Komponisten.

* Die vielfach in Schriften verbreitete Ansicht, dass *Mendelssohn* zu *Rob. Schumann* in einem nicht kameradschaftlichen Verkehr gestanden haben sollen, wird durch die Briefe in dem jüngst erschienenen biographischen Werke „Klara Schumann's Mädchenjahre" gründlich widerlegt; gerade das Gegenteil beweisen die dort mitgeteilten Briefe. Mendelssohn und Schumann verkehrten in der freundschaftlichsten Weise, Schumann blickte mit hohèr Verehrung zu dem frühreifen Freunde empor und Mendelssohn erkannte ohne Neid die Genialität Schumann's an.

* Hierbei 1 Beilage Katalog aus Stuttgart, Bog. 4.

Bibliographische Anmerkungen
zu dem Artikel Chinesische Musik-Aesthetik in Nr. 1.

1) Navarra, China und die Chinesen S. 952 [Bremen-Shanghai]; Legge, Chinese Classics IV 246 note [Hongk u. Lond. 1871]; Giles, Chuang p. 440.

1a) S. Über die Musik der neueren Griechen S. 32 [Lpz. 1838].

1b) Legge, Chinese Classics I Proleg. p. 8sq.; Schott, Litterat. des Buddhism. S. 55 [Akad. Buchdr. 1873].

2) Chine Moderne I 14 note [Paris 1853]; Navarra, China u. die Chinesen S. 854.

3) Du Halde, Ausführl. Beschreib. des chines. Reiches III 348 f. [Rostock 1750]; Giles, Biogr. Dict. p. 699 [London-Shanghai 1898].

4) Gesch. der Musik I 558 f. [3. Aufl. Lpz. 1887]; wieder angeführt in Kürschners China I 348 [Lpz., Zieger].

5) Mitteil. der deutschen Gesellsch. f. Natur- u. Völkerkunde Ostas. Heft 12.

5a) Paul Moos, Moderne Musikästhetik in Deutschland [Lpz. 1902]. Vorw.; vgl. Ehrlich, Musik-Ästhet. S. 4, 19 u. 53 [Lpz. 1881].

6) Philosophia Sinica Authore P. Franc. Noël p. 245 sq. [Pragae Anno 1711].

6a) Kodatis in der Kritik XVII 172 [Berlin 1902] spricht einer solchen veredelnde Wirkung ab.

7) Vorlesungen über die Ästhetik herausgeg. v. Hotho, Bd. III, S. 129 [Berl. 1838].

8) Faber, Die sämtl. Werke des Licius S. 119, s. a. S. 121 [Elberf. 1877], s. a. Legge, Chinese Classics I 188 [Hongk. u. Lond. 1861].

9) Mém. concernant l'histoire, les sciences etc. des Chinois par les Miss. de Pekin tome IX note 31 [Paris 1783].

10) Bd. I S. 73 [Berlin 1901].

11) Vgl. Kirschmann, Philos. Bibl. S. 195 f. [Berl. 1872]; Gesammelte Schriften V 72 [Lpz. 1898].

11a) Plath, Tonsprache der alten Chinesen, S. 241 u. 248 [Münch. Akad. 1861]; P. Le Comte, Das heutige Sina S. 258 [Frankf. u. Lpz. 1699].

11b) Moos a. a. O. S. 353.

12) Fragmente S. 176 in der Hempel'schen Ausg.

12a) Moos a. a. O. S. 430.

13) Theater und Drama der Chinesen S. 188 [Breslau 1887].

14) Libr. sinic. Bibl. Reg. Berol. Nr. 668 sq. vol. VIII p. 41.

15) Huc & Gabet, Wanderungen durch die Mongolei nach Tibet S. 305 f. [Lpz. 1874].

15a) S. Rhythmus und Arbeit [Lpz. 1899].

15b) Couvreur, Dict. chin.-franç. p. 671 [Ho-kïen 1890]; vgl. Kühnert, Sprache zu Nanking S. 36 [Wien Akad. 1894].

15c) Wilh. von Richthofen, Chrysanth. S. 40 [Berl. 1902]; Moos a. a. O. S. 311.

16) a. a. O. Bd. I S. 64 [Berlin 1835].

17) Ersch & Gruber, Bd. XVI S. 375.

18) Asiatisch. Magaz. I 476 [Weimar 1802]. Gaubil, Chou-king revu par de Guignes p. 20 [Paris 1770].

18a) Berl. Lok.-Anz. v. 3. Nov. 1902 Ab.

19) Variétés Littéraires tome I p. 440 [Paris 1804].

19a) van Aalst, Chinese music q. 27 sq. [Shanghai 1884]; Dr. Riemann, Musik-Lexikon S. 824. [Lpz. 1894].

20) Der Widerspänstigen Zähmung Act III. Sc. 1.

20a) Einleit. z. d. deutschen Chansons [Berl. u. Lpz.] S. XXVI; Berl. Lok.-Anz. v. 8. XII. 1901. Beil. 3.

21) Dr. Zopf, Grundz. einer Theorie der Oper S. 19 u. 64 [Lpz. 1868].

21a) A. a. O. S. 956.

22) Callery, Mémorial des rites p. 96, append. p. 46 [Turin u. Paris 1853].

23) Moos, a. a. O. S. 395; Recens. u. Auff. z. auswärt. Lit. S. 492 i. d. Hempelsch. Ausg. vgl. Pudor i. d. Welt am Mont. VII, Nr. 1 [Berl. 1901].

23a) Bulthaupt, Dramaturgie der Oper S. 5; Moos, a. a. O. S. 77.

24) Der Staat, deutsch. von Prof. Dr. v. Prantl S. 111 [Berlin, Langenscheidt].

24a) Callery a. a. O. p. 69; vgl. die Insel S. 140 [Lpz. 1902].

25) Du Halde a. a. O. II 464 [Rostock 1748].

25a) Dr. Riemann, a. a. O. S. 721.

26) Miss. Faber, Lehrbegriff des Confucius S. 44.

27) Faber, Micius S. 52 [Elberf. 1877].

28) Ders., Staatslehre auf ethischer Grundlage S. 246 [Elberf. 1877].

29) Dr. Reich, Gedanken und Betrachtungen S. 72 [Arnsberg 1899]; vgl. dagegen über Musik und Moral H. Ehrlich i. d. „Gegenwart“. 1880, Oktober.

30) Wilh. Schott, Entwurf einer Beschreibung der chines. Litt. S. 21 [Berl. 1854].

30a) Moos a. a. O. S. 75.; s. jedoch Gervinus Händel u. Shakespeare S. 71 u. 202!

31) Der bunte Vogel S. 143 f. [Berl. u. Lpz. 1899].

32) Le Chou-king trad. par P. Gaubil p. CXXX sq. [Paris 1770]; P. Couvreur, Dict. chinois. franç. p. 90 sq. et 170; Giles, Chinese biograph. Dict. p. 488.

33) Kürschner, China I 347.

34) S. van Aalst, Chinese music p. 48 sq.

35) Superstition en Chine p. 329 [Lyon-Paris 1902].

36) S. Navarra, China u. die Chines. S. 863.

36a) Toung Pao p. 132 note 1 [Leide 1900].

37) Pfizmaier, Denkwürdigk. v. d. Bäumen Chinas S. 11 [Wien 1875].

38) Hegel, a. a. O. Bd. I, S. 57 f.; Ztschr. f. päd. Psychol. I 363 [Berl. 1899]; s. a. Georg Hirth, Wege zur Kunst [Münch. Jugend].

38a) Globus LXXVIII 170 [Braunschweig 1900].

39) Pfizmaier, Denkwürdigk. v. d. Insecten Chinas S. 16 [Wien 1874].

40) v. d. Gabelentz, Anfangsgr. der chines. Gramm. S. 116 u. 118; Journal of the North China Branch of the Royal As. Soc. VII 166 sq [Shangh. 1873].

41) Prantl a. a. O. S. 108; Dieterici, Philosophie der Araber II 137 [Lpz. 1879].

42) Dr. Magnus Hirschfeld, Jahrb. f. sex. Zwischenstuf. Bd. III S. 596 [Lpz. 1901].

43) Couvreur a. a. O. p. 111; B. L. A. Jhg. XX Nr. 22 Ab.

44) Lit. Echo IV 367 [Berlin 1901].

44a) Dr. Kirchner, Katechism. der Pädagogik [Lpz. 1890] S. 47.

45) Chuang Tzu, Mystic, Moralist and Social-Reformer [London 1889] p. 177—79 and 437; Couvreur a. a. O. p. 317, 424 et 744.

45a) Sämtl. Werke hrsg. v. Grisebach. I 35 u. 310 [Lpz. 1900].

46) Probevorles. S. 43 [Wien 1880]; s. a. Rémusat, Deux cousines III 54 [Paris 1826].

47) Ges. Aufs. über Schopenhauer von Hans Herrig, hrsg. v. Ed. Grisebach [Lpz. Reclam] S. 17; vgl. Bayreuther Festblätter 1884 S. 16 f.; „Die Feen“ S. 59 [Mannh., Hecker]; s. a. Mey, Die Musik als tönende Weltidee I [Lpz. 1901]; Drews, Rich. Wagners Ring d. Nibel. in s. Bezieh. z. mod. Philosophie!

48) Abhandl. sines. Jesuiten S. 426 [Lpz. 1778 a. d. Französ.].

49) Couvreur a. a. O. p. 607; Plath, Unsterblichkeitslehr. S. 482 [Münch. Akad. 1866]. Navarra a. a. O. S. 49; s. a. Kaeuffer, das chines. Reich vor Abrah. S. 101 [Dresd. 1850].

40) Mém. conc. l. Chinois VI 255 sq.; van Aalst a. a. O.

51) V. 165 ff. S. 182 s. d. Ausg. v. Hempel.

52) Kant, Kritik der Urteilskraft hrsg. v. Kehrbach S. 177 [Lpz., Reclam].

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXV. Jahrg. 1903.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 3.

Die Orgelwerke der Kirche zu St. Elisabet in Breslau.

(Reinhold Starke.)

(Schluss.)

Den 18. Decbr. 1654 sind 5 lindene Dielen angeschafft worden: Diese sind oben zu dem Schnitzwerk kommen, welches über die zwei Thüren gemacht worden, damit die Orgel inwendig kan verschlossen sein, damit wenn von Mäuern, Zimmerleuten, Handtlängern vnd Anderen, die auf der Andern Seite zu thun haben, aufs Vorwitz zu den Clavieren vndt Zügen Jemandt gehen wolle, Er nicht hinein kan, der Organist auch die Partes vnd Instrumenta desto sicherer mag liegen laſsen, vndt dann das „die Orgel nicht mit zu vielen Leuten beschwert wird".

Den 20. Septbr. 1655 heiſst es bei dem Titel Hanſs Leidteritz: „Ihm gegeben wegen Verkleidung des Sub-Baſs, sowol dass er auf beiden Seiten der Orgel wegen sicherheit, vndt das nicht so viel Volck sich darauf halten kan, verkleidet, Thüren eingemacht vnd geschnitzte Auszüge darüber gemacht." — In den meisten Berichten heiſst es, dass das Werk von *Christianus Crellius* gefertigt worden sei; es war aber in der That fast fertig, als der Orgelbauer *Kesthner* starb. *Crellius* hat es nur vollends fertig gemacht und bis jetzt den Ruhm davon getragen, der Verfertiger dieser dritten Orgel von St. Elisabet gewesen zu sein; dieses Verdienst wird er von nun an dem Orgelbauer *Kesthner* abtreten müssen. — Als endlich am 13. Decbr. 1657,

genau 29 Jahre später, als die vorige Orgel nach ihrer Renovation geprüft worden war, die Abnahme der Orgel stattfand, hatte man wiederum als Ersten den fast 69jährigen *Ambrosius Profe* hinzugezogen, ein Beweis, wie hoch Profe immer noch als Organist geschätzt wurde. Ihm und dem neu gewählten Organisten *Bernhardt Beyer*, welcher seit Ende 1655 von Magdalenen nach Elisabet versetzt worden war, wurde für die Abnahme jedem ein fl. Ungarisch = 2 Thlr. 18 gr. verehrt, während den 4 andern Organisten, *Tobias Zeutschner* von Maria Magdalenen, *Christian Hilscher* von St. Bernhardin, *Haupt* von St. Barbara und dem Organisten von Eilfftausend Jungfrauen jedem nur 1 Reichsthaler = 5 Tlr. Schlesisch zusammen überreicht wurde. — Die Abnahme wurde diesmal nicht durch ein solennes Festessen gefeiert, sondern es wurden nur bei dem Kirchenvater 6 Töpfe Wein ausgetrunken. Den Topf zu 1 Thlr. = 6 Thlr.

Wie schon oben bemerkt wurde, musste die Orgel im Jahre 1712 einer groſsen Renovation durch *Adam Horatio Casparini* unterzogen werden. Dabei wurde das Chor, welches bis dahin gleich war, auf „Einrathen und Gutbefinden des Weil. Titl. H. Inspector Neumann in einen halben Oval Zirkel umgewandelt, auch ward zu beſserer Befestigung des Orgelchores an beiden Seiten untenher auf das Bänkische Chor ein von starkem Holze verfertigter Stuhl oder Träger aufgesetzt, der auch schon so eingerichtet war, dass, wenn zwischen die Orgel und das Bänkische Chor noch ein Chor sollte gebaut werden, derselbe zu Auflegung der Balken gutte Dienste thun würde, welches Niemand siehet, weil alles mit Brettern und Rohr verdecket und mit Kalk überworfen worden.“ — Von einer zweiten kleinen Orgel ist nach 1649 in dem K. A. E., woher alle diese Nachrichten stammen, nichts mehr zu finden, sie war überflüssig geworden, wohl aber hat bis zum Jahre 1824 das Positiv im Presbyterium oder Singchor gestanden und zwar bis zum Jahre 1718 auf der rechten Seite, von da an aber direct vor dem hohen Altar, so dass dieser zum Teil über 100 Jahre durch das Positiv verdeckt worden ist. Erst im Jahre 1824 lieſs der Tuchkaufmann Göllner mit Genehmigung des Rates in der Nähe des Hochaltars die zwei Seitenchöre errichten, auf dessen südliches das zu einer kleinen Orgel erweiterte Positiv von da an gestellt wurde. Die groſse Orgel wurde im Jahre 1752 den 9. August zum letzten Male vom Organisten Herrn *George Siegismund Gebel* gespielet. Schon am 21. Septbr. 1750 war durch die Vorsteher der Kirche die Herren Johann Ferdinand Scholtz und Friedrich Wilhelm Brecher mit dem berühmten

Breslauischen Orgelbauer *Michael Engler*, welcher schon vorher die grofsen Orgelwerke in der Stadt-Kirche zu St. Nicolai in Brieg, in dem Cistercienser-Kloster in Grissau, in der Stadt-Pfarr-Kirche zu St. Moritz in Olmütz und andern Orten in und aufser Schlesien seine besondere Geschicklichkeit und ausnehmenden Fleifs erwiesen, ein Kontrakt geschlossen worden, dass er eine ganz neue Orgel bauen und das alte Werk mit in Kauf nehmen solle. Die Pfeifen, deren Material noch brauchbar war, wurden von Engler gewogen, sie ergaben zusammen ein Gewicht von 31 Centnern.

Es wurden also mit Zuziehung einiger Kunst-Verständigen folgende 54 Stimmen beliebet:

Im Haupt-Manual 16 Stimmen.

1. Principal von Zinn ins Gesicht . . . . 8 Fufs
2. Gemshorn von Metall . . . . 8 „
3. Salicet von Metall . . . . 8 „
4. Salicet von Metall vom tieffen B an, die unteren Töne sind in die Quintadena 16 Fufs geführet . . . . . . 16 „
5. Bordun Flaute von Holtz . . . . 16 „
6. Quintadena durchaus Metall . . . . 16 „
7. Violon von Holtz vom tiefen C bis ins $\bar{e}$ . . . . . . 16 „
8. Flaute major von Holtz . . . . 8 „
9. Octave. . . . . } von Metall . . . . 4 „
10. Nachthorn . . . . . . } von Metall . . . . 4 „
11. Quinte . . . . } von Metall . . . . 3 „
12. Super Octave . . . . . } von Metall . . . . 2 „
13. Vox humana labial von Zinn ins Gesicht . . . . . . 8 „
14. Cimbel . . } von Metall. . . . . 3 Chor
15. Mixtur . . } von Metall. . . . . aus 2 Fufs 6 „
16. Trompete fängt vom ungestrichenen dis an . . . . . 8 Fufs

Die Corpora sind von Zinn, die Mundstücke aber von Mefsing.

Hernach in das *Brust-Clavier oder Ober-Werck* 14 Stimmen:

1. Principal von Zinn ins Gesicht vom Dis an . . . . . 8 Fufs

Die beiden untersten Pfeiffen C u. D sind von Metall:

2. Flaute traverso oder Trimma . . . . 8 „
3. Rohr-Flaute Metall . . . . 8 „
4. Unda maris von Holtz . . . . 8 „
5. Flaute minor von Metall . . . . 4 „
6. Spitz-Flaute von Metall . . . . 4 „

7. Octave . . . . } . . . . 4 Fuſs
8. Quinte . . . . 3 „
9. Super Octave . . . . 2 „
von Metall
10. Sesquialtera . . . . 2 fach
11. Quinta . . . . $1^1/_2$ Fuſs
12. Sedecima . . . . 1 „
13. Mixtur . . . . 4 Chor
14. Chalumeau fängt vom ungestrichenen G an, die Corpora auch von Zinn und die Mundstücke von Meſsing . . 8 Fuſs

Alsdenn in das auf 2 Seiten des Chors angelegte *Rück-Positiv* von 10 Stimmen:

1. Principal von Zinn ins Gesicht, vom tieffen F an; die unteren Pfeiffen C D Dis E sind von Holtz . . . . 8 Fuſs
2. Quintadena von Metall . . . . 8 „
3. Flaute Allemande von Metall fängt im G an. Die unteren Töne C D Dis E F Fis sind ins Principal geführt 8 „
4. Flaute amabile von Holtz . . . . 8 „
5. Octave . . . . 4 „
6. Quinte . . . . 3 „
von Metall.
7. Superoctave . . . . 2 „
8. Cimbel . . . . 2 fach
9. Mixtur . . . . 4 Chor
10. Hautbois durch die ganze Claviatur von C bis $\overline{\overline{c}}$ von Metall, die Mundstücke von Meſsing . . . . 8 Fuſs

Und in das Pedal 14 Stimmen:

1. Principal von Zinn ins Gesicht . . . . 16 „
2. Principal oder Octave von Zinn auch ins Gesicht . . 8 „
3. Salicet die unterste Helfte von Holz und die obere von Metall . . . . 16 „
4. Violon-Baſs von Holz . . . . 16 „
5. Sub-Baſs gedeckt von Holz . . . . 16 „
6. Qintadena Holz . . . . 8 „
7. Flaut von Holz . . . . 8 „
8. Gemshorn Quinte von Metall . . . . 6 „
9. Super-Octave von Zinn im Gesicht . . . . 4 „
10. Mixtur von Metall 5 Chor aus . . . . 3 „
11. Major Baſs gedeckt von Holz . . . . 32 „

12. Posaune, die Corpora von Holz, die Mundstücke von Mefsing . . . . 32 Fufs
13. Posaune, die Corpora von Holz, die Mundstücke von Mefsing . . . . 16 „
14. Trompete ebenfalls von Holz, die Mundstücke von Mefsing 8 „

Das dabey pedaliter angebrachte Glockenspiel hat sein Daseyn von der ganz besonderen Güttigkeit des obbenennten mit vielem Ruhm zu erwehnenden Herrn Vorsteher Brechers erhalten, welcher nicht allein auf eigene Kosten die Glocken giessen, und das Regierwerk dazu anlegen, sondern auch den ganzen Bau möglichst zu befördern sich bestens angelegen seyn lassen.

Die zwey schönen ansehnlichen kupfernen Paucken, welche auf die zwey höchste Orgelthüren placirt werden, können vermittelst der Füsse eben so wohl, als sonsten mit den Händen tractirt werden.

Neben Register sind:

2 Züge zu beyden Seiten zum Ventil ins Haupt-Manual.
2 dergleichen ins Ober-Werk.
2 zum Ventil ins Rück-Positiv.
2 zum Ventil ins Pedal zu dem Rohr-Werke und
2 zu dem Ventil in die Labial Stimmen des Pedals.
1 Zug zu dem Glockenspiel.
2 Züge zur Eröffnung des Spiegels um das Altar sehen zu können.
1 Zug zu den Pauken und
1 Zug zu dem Calcanten-Glöcklein.

Der Bälge sind Achte.

Die Manual-Claviatur geht von C D Dis E F Fis etc. bis ins $\overline{\overline{\overline{c}}}$ und besteht aus 48 Tasten; das Pedal aber von C D Dis E etc. bis ins e aus 28 Clavibus. Das ganze Werk stehet Kammerton und enthält 336 zinnerne, 2279 metallene und 462 hölzerne, also zusammen 3077 Pfeiffen.

Wegen Kränklichkeit des Orgelbauers und anderer Vorfallenheiten halber, ging dieser neue Bau gar langsam von Statten, so dass der Baumeister davon, obbemeldter Herr Engler, endlich den 15ten Januar Anno 1759 darüber mit Tode abging. Es wurde aber doch nach einer ziemlichen Pause von dessen hinterlassenem Sohne Herrn Benjamin Gottlieb Engler und seinem Schwager Herrn Karl Gottlieb Ziegler aus Sachsen gebürtig, der schon zu Anfang ein paar Jahre daran arbeiten helffen, anjetzo beyden Bürgern und Orgelmachern allhier, unter göttlichem Beystande vollends in den Stand gesetzt; dass es den 23. und 24. Septembris dieses 1761. Jahres in

Gegenwart einer hohen Magistrats Deputation und vieler andern hohen und niedrigen Anwesenden, vom Directore Chori zu St. Elisabet Herrn *Martin Wirbach*; vom Organoedo loci Herrn *George Siegismund Gebel*, dem Organisten zu St. Maria Magdalena Herrn *Johann George Hofmann* und dem Organisten an der Dom-Kirche Herrn *Kristen* konnte examiniret werden, wobey es auch vollkommen gut und dauerhaft befunden wurde.

Das neue um 6 viertel Ellen niedriger angelegte Orgelchor erbaute der ordentliche Stadt-Zimmermeister Herr George Simon Haberkern. Das Orgel-Gehäuse verfertigte der Stadt-Tischler Herr Matthias Christoph Holland und die Bildhauer-Arbeit daran Herr Siegwitz und nach dessen erfolgtem Ableben Herr Leopold Jäschke. Die Vergoldung und Ausstaffierung erfolgte auf Kosten des Herrn Christian Gottlieb von Riemer und Riemberg durch Herrn Johann Heinrich Kihnast, Bürger und Maler allhier. Bei der Belagerung Breslaus durch Vandamme im Jahre 1806 hatte die Elisabetkirche besonders zu leiden, auch die Orgel blieb nicht verschont. In der Nacht vom 22. zum 23. Decbr. drang eine feindliche Kugel vom Nikolaithore her in das hinter der Orgel befindliche hohe Fenster ein und zerstörte 4 Bälge und mehrere Pfeifen, so dass das Oberklavier unbrauchbar ward; doch auch diese Drangsal wurde überwunden.

Im Jahre 1879 wurde der letzte größere Umbau der großen Orgel durch die Firma Schlag & Söhne in Schweidnitz ausgeführt und so hat dieselbe jetzt folgende Disposition:

Hauptwerk:	*Oberwerk:*	*Unterwerk:*	*Pedal:*
Principal 8'	Principal 8'	Geigenprincipal 8'	Principalbaß 16'
Praestant 8'	Salicional 8'	Salicional 8'	Salicetbaß 16'
Gambe 8'	Fl. allemande 8'	Gemshorn 8'	Violonbaß 16'
Hohlflöte 8'	Rohrflöte 8'	Fugara 8'	Violoncello 8'
Portunalflöte 8'	Gedakt 8'	Fl. amabile 8'	Octavbaß 8'
Principal 16'	Bordun 16'	Gedakt 8,	Majorbaß 32'
Quintatön 16'	Salicet 16'	Oboe 8'	Violonbaß 32' offen.
Trompete 8'	Spitzflöte 4'	Fugara 4'	Posaune 16'
Portunalflöte 4'	Rohrflöte 4'	Fl. traverso 4'	Subbaß 16'
Nachthorn 4'	Octave 4'	Octave 4'	Baßflöte 8'
Octave 4'	Quinte $2\,^2/_3$'	Nassard $2\,^2/_3$'	Quinte $10\,^2/_3$'
{ Quinte $2\,^2/_3$'	Octave 2'	Octave 2'	Quinte $5\,^1/_3$'
{ Octave 2'	Progression 3 bis 5 fach.	Gedakt 16'	Octave 4'
Cymbel 3 fach	Clarinette 8'	Vox angelica 16'	Mixtur 2—4 fach
Mixtur 6 fach	Summa 14	Summa 14	Trompete 8'
Cornet 4 fach			Clairon 4'
Trompete 16'			Posaune 32'
Summa 16			Summa 17

Summa: 61 Register ohne die Coppeln und Collectivtritte.

Ein Schreiben Christoph Bernhard's an den Hamburger Senat.

Herr Prof. *Jos. Sittard* fand in den Akten des geistlichen Ministeriums in Hamburg, Band 8 No. 67 ein Schreiben *Bernhard's*, welches die bisher irrige Meinung, Bernhard habe ohne Erlaubnis des sächsischen Kurfürsten das Kantorat in Hamburg angenommen und Dresden heimlich verlassen, schlagend widerlegt. Mit Erlaubnis des Herrn Prof. Sittard teile ich das in der Hamburger Konzert- und Theater-Zeitung veröffentlichte Schreiben mit:

WohlEdle, Vestl. Grossachtbahre, Hochgelahrte Hoch- und Wohlweise Herrn.

Eurer *Magnificenz*: Hoch- und Wohlweissheiten, Hochansehentlichste *Vocation* zu dero vacirendem *Officio Cantori*, die ich für 14 tagen empfangen; also hätte ich gewünschet, dieselbe mit ebenso gewisser Freyheit zu beantworten, alss mit schuldigem *respect* ich solche angenommen. Weil aber die gnädigste Erlassung Seiner Churfürstl Durchl, meines bishero gnädigsten Herrn, nicht sobald zu erlangen, alss zu verlangen gewesen: Alss habe ich dafür gehalten, meine antwort würde ihres fürnehmsten stükkes ermangeln, in dem sie an Statt der gewissheit meiner dienste, nur deren Verheissung ertheilen solte. Nachdem aber Hochgemeldeter Churfürstl. Durchl. Gnädigster Zufriedenheit, ich endlich erhalten: alss bedanke gegen E. Magnif. Hoch- und Wohlweissheiten, ich mich zu förderst, deren zu meiner wenigkeit geschöpften *Affection* und Vertrauens, sowohl dahergeflossenen Wahl und *Vocation* zu wohlgemeldeten *Officio*, welche ich auch hiemit nochmahlen in gebührendem *Respect acceptire*; alss welche ich, sowohl wegen des hohen Ruhms Ihrer Weltberühmten *Respublica*, alss auch desswegen in hohem verehrt halte, weil ich selbige, als eine Göttliche Beruffung ansehe, ie weniger ich für andere bekanntere *Subjecti* in *consideration* zu gelangen mir einbilden können. Verheisse auch solchem nach, mich ehistens alss möglich, bei E. *Magnif:* Hoch- und Wohlweissheiten Persönlich einzufinden, um würklich anzutreten den Dienst des *Cantorats*, und nächst Göttlicher Verleyhung mich dafür zu bearbeiten, dass Dero beliebteste *Musica* durch meine geringe Fügigkeit, an Ruhme nicht ab- sondern zunehmen solle: wie ich denn nicht allein in solchem, sondern auch im übrigen allen zu wohlgedachtem *Officio* gehörigen, mir nicht

weniger in Schuldigster Geflissenheit zu seyn und zu bleiben verspreche

Euer *Magnif:* Hoch- und Wohlweissheiten dienstergebenster
Christoph Bernhard.

Dresden, den 28. Xbris
Ao 1663.

Bartolomeo Marcesso. Der Antiquar Jacques Rosenthal besaſs 1891 folgendes Sammelwerk in 4 Stb., betitelt:

Sacra Corona Motetti à 2 & 3 voci di diversi eccelentissimi Autori Moderni novamente raccolti & dati in luce da Bartolomeo Marcesso. In Venetia MDCLVI apresso Francesco Magni. C 1. 2. B. Bc. in 4⁰.

Tavola:

1. Nigram suam à 2 Canti del Sig. *Gio Rovetta*, Maestro di Capella della Serenissima Republica di Venetia.

2. Dulce sit à 2 voci (C. & A.) De Sig. D. Natal *Monferato*, Vice Maestro di Capella della Ser. Rep. di Venetia.

3. O bone Jesu à 2 v. (C. & A.) del Sig. *Francesco Cavalli*, Organista di S. Marco in Venetia.

4. Ad charismata coelorum à 2 v. (C. & A.) del Sig. *Maximiliano Neri*, Organista di S. Marco.

5. Jesu mi à 2 v. (2 CC.) del Sig. D. *Gio. Battista Volpe*, detto Rovetta.

6. Surge propera à 2 v. (A. & B.) del Sig. *Cavaglier Biagio Marini*, Maestro di Capella del Domo di Vicenza.

7. Salve mundi à 2 v. (A. & B.) della B. M. Virg. del Sig. D. *Mauritio Cazzati*, Maestro di Capella in Santa Maria maggiore di Bergamo.

8. Spargite flores à 2 v. (C. & B.) del Sig. *Horatio Tarditi*, Maestro die Capella di Faenza.

9. Victoriam, victoriam à 2 v. (C. & B.) del medesimo.

10. Stellae discedite à 2 C. C. del Molto Rev. P. Baccillier *Stefano Filippini* detto l'Argentina.

11. Quis dabit mihi à 3 v. (A. T. B.) della Virtuosissima Signora *Barbara Strozzi.*

12. O quando suavissimum à 3 v. (A. T. B.) del Sig. *Gio. Rovetta.*

13. Plaudite à 3 v. (A. T. B.) del Sig. *Franc. Cavalli,* Organista di S. Marco in Venetia.

14. In virtute tua à 3 v. (A. T. B.) von dems. *Cavalli.*

15. Peccator si tu times à 3 v. (C. A. & Bariton) del S. D. *Natal Monferato.*

16. Jesu dulcissime à 3 v. (A. T. B.) di *Biagio Marini.*

17. Obstupescite gentes à 3 v. (2 CC. & B.) di *Maur. Cazzati.*

18. Salve regina à 3 v. (A. T. B.) del Sig. D. *Pietro Andrea Ziani.*

19. O sacramentum à 3 (A. T. B.) del Sign. D. *Gio. Battista Volpe* detto *Rovetta.*

20. Salve Virgo clementissima à 3. (A. T. B.) del Signor *Neri.*

21. O vos omnes à 3 (A. T. B.) del Sign. D. *Simon Vesi*, Maestro di Capella di Padova.

22. Laetare mater ecclesia à 3. (A. T. B.) di *Filippini.*

Mitgeteilt vom Pfarrer Dr. Boecker. Das Sammelwerk wurde ins Ausland verkauft, doch ist der Besitzer nicht mehr festzustellen.

Kantoren und Organisten der St. Elisabetkirche zu Breslau.

Quellen: 1. Martini *Hankii* Vratislavienses Eruditionis Propagatores etc. 1525—1763. Vratislaviae 1767 bei Wilhelm Theophil Korn.

2. Die Geburts-, Trauungs- und Totenregister der Elisabet- und Magdalenen-Kirche.

3. Die Legatbücher derselben Kirchen, welche von 1702—1834 vollständig geführt sind.

4. Die handschriftlichen Aufzeichnungen des Organisten bei der Kirche zu St. Christophori: Samuel Gottfried *Atze.*

Diese Aufzeichnungen finden sich in dem Exemplare der Ehrenpforte von Mattheson, welches jetzt die Königl. Bibliothek zu Berlin besitzt.*) — Da ich gerade diesen Aufzeichnungen verschiedene wichtige Beiträge verdanke, so halte ich es für angezeigt, die wenigen

*) Das Exemplar gehörte anfänglich dem Organisten *Hofmann* an Maria Magdalena in Breslau und gelangte dann in den Besitz *Atze's*, wie es dann in den Besitz der Kgl. Bibliothek zu Berlin gelangte, ist mir unbekannt.

biographischen Notizen, die er über sich selbst giebt, hier mit zu verzeichnen. Gerade seine Schlichtheit und Ehrlichkeit ist es, welche mich für ihn so eingenommen hat, dass ich ihm trotz vieler Mühen seinen letzten Wunsch erfüllt habe. Lassen wir ihn selbst sprechen: „Indem ich seit dem Ableben des geachteten Organisten Hoffmann zu St. Maria Magdalena das Buch, die Ehrenpforte, aus dessen Nachlafs an mich gekauft, welches nur selten noch zu haben sein dürfte: So kann ich nicht unterlassen, die Veränderungen der verewigten Organisten (später auch Kantoren) in den 3 Hauptkirchen Breslaus während der 58 Jahre meines Hierseins anzumerken: In Gottesberg wurde ich 1759 d. 25. März geboren. Mein Vater war daselbst wiederum der erste Cantor und damals zugleich Organist, auch 2ter Schul College; denn 88 Jahre hatte Gottesberg kein Evangelisch Lutherisch Gotteshaus, bis endlich Friedrich der König, genannt der Grofse eine neue Kirche zu bauen erlaubte. Ich entschloss mich 1777 nach Breslau zu gehen, den 20. Septbr. traf ich allhier ein. Anfänglich besuchte ich das Maria Magdalenen-Gymnasium. Umstände aber änderten meinen Entschlufs, dass ich bei der Musik blieb, denn ich fand mein Auskommen durch Unterricht in der Musik. Bereits indem ich dieses schreibe, bin ich 42 Jahre als Cantor und Organist bei dieser Kirche zu St. Christophori, vorher war ich in 2 andern Kirchen angestellt, es sind also 55 Jahr, dass ich in Breslau ununterbrochen Organist bin. Anno 1829 an Pfingsten feierte ich das Jubiläum 50 Jahre von der Anstellung der ersten Kirche ganz im Stillen. Erlebe ich 1837 den 8. Junij, so kann ich es von der zweiten Kirche auch feiern. Meiner Neigung zu Folge bei einer Kirche ohne Collegen zu seyn, habe ich nicht gestrebt weiter befördert zu werden.

Samuel Gottfried Atze Organist bei der Kirche St. Christophori.

Ich bitte den künftigen Besitzer des Buches Ehrenpforte mein Lebens Ende gefälligst anzumerken.

† d. 28. Februar Mittags $12\frac{1}{2}$ Uhr 1837 an Altersschwäche, begraben d. 3. März, also alt: 78 Jahr 11 Monate 3 Tage. R. Starke.

5. Nic. Pohl: Jahrbücher der Stadt Breslau. Weitere Quellen werden besonders angegeben.

A. Kantoren.

1. Erasmus *Radewaldus* Pirnensis. Misnic. geb. 1543. 1563 bis 7. Januar 1593 †.
2. Simon *Lyra* Olsnensis, geb. 1547, seit 1578 Lehrer am Elisabet-

gymnasium, vorher: Signator bei Elisabet. 1593—1601 d. 25. Febr. †.

3. Michael *Strigelius*, geb. 1568, vor 1601 Cantor Fraustadiensis 1601—15. Januar 1615 †.
4. Gothofredus *Wagnerus*, geb. 1583: Cantor bei Elisabet und Barbara u. Colleg. primarius am Elisabetgymnasium. 1615 bis 27. Januar 1643 †.
5. Johann Balthasar *Cargius*: Trauungsregister bei St. Maria Magdalena vom 29. Novbr. 1650:

Der Ehrenveste und Wolgelarte J. M. Johann Balthasar *Karg*, Cantor bei der Pfarrkirche zu St. Elisabet u. S. Barbara, wie auch Collega beim Gymnasio zu St. Elisabet, des weiland Ehrwürdigen und Wohlgelehrten Herrn Simon Kargs, Pfarrers zu klein Langtreu, in Franken gelegenen, Nachgelassener Sohn mit der Viel Ehr und Tugendreichen Jungfrau Maria, des Ehrenvesten, vornehmen Herrn Balthasar Kermans, Bürgers und Handelsmanns allhier, nachgelassenen Eheleiblichen Tochter, etc.

d. 8. Mai 1643—24. Juli 1686: Emeritus.

6. Davides *Buchsius*, geb. 1630, vorher Signator bei Elisabet, d. 25. Juli 1686—8. Mai 1688 †.
7. Jacobus *Wilisius* Aurasiensis, vorher Präceptor und Cantor bei St. Bernhardin in der Neustadt.
   d. 14. Juli 1688—18. Januar 1695: Emeritus.
8. Jacobus *Wilsius* Junior, geb. 1666, vorher Präceptor und Cantor bei St. Bernhardin in der Neustadt.
   d. 10. Februar 1695—17. Septbr. 1732 †.
9. Joh. Davides *Riegerus* Vratisl., geb. 1692, vorher Cantor Juliob.
   d. 24. Octbr. 1732—28. Aug. 1748 †.
10. Martinus *Wirbachus*, antea Organoedus ad S. Trinit.
   d. 23. Octbr. 1748—Novbr. 1776 †.

Über ihn schreibt *Atze:* Kurz vor meinem Eintritt in Breslau, ist der Cantor Wirbach bei der Kirche St. Elisabet gestorben. Er soll auch ein guter Komponist gewesen sein. Kirchen-Kompositionen für alle Sonntage, wie auch andre Gelegenheitstücke für Festlichkeiten, sind damals sehr geschätzt worden. Bei solcher Besetzung wie es jetzt geschieht, würde manches Feststück Beifall haben.

Oefters habe erzehlen hören, das jedesmahl als Friedrich, genannt der Grofse als König, selbst die Revüë zu halten nach Breslau kommen ist, der Cantor Wirbach geruffen worden, Denenselben zur Floete zu accompagniren. Der König soll vexirent ihm einmal zugeruffen haben,

wir sind nicht recht; nein, rufft Wirbach, wir sind recht. Dieses soll dem Könige so gefallen haben, dass er denselben mit Gratial von mehrerem Inhalt entlassen hat wie sonst.

11. Samuel *Ostermeyer*: Von 1744—1774 Signator bei St. Maria Magdalena, von 1775—1777 Cantor daselbst: 1777—1784.

Atze schreibt über ihn: Nach dem Ableben des Cantor Wirbach ist der Cantor Ostermeyer von St. Maria Magdalena nach Elisabet versetzt worden. Er soll ein geborener Ungar gewesen sein. Von Musica: Vorzügen ist mir nichts bekannt. Seine Kirchenmusiken zu damaliger Zeit waren mit Beifall anzuhören.

12. Christian Friedrich *Herrmann*: 1774—78 Choralist bei St. Maria Magdalena, 1778—84 Subsignator bei Elisabet. 1784 bis 1832 Cantor.

Atze berichtet von ihm: Nicht nur, dafs er durch eine gute Bafsstimme sich beliebt machte, sondern auch in Musica: Hinsicht stets Beweise der Sachkenntnifs bei Aufführung der Kirchen Musiken und andern Amts Angelegenheiten gab. Bis in das spätere Alter war er unermüdet, die Orgelbässe für jede Orgel zu beziffern und zu transponiren, da die 2 Orgeln, die obere niedrige die untere hohe Stimmung hatten. Er war geboren zu Breslau d. 19. Febr. 1753 u. starb d. 19. Januar 1832. Sein Vater war Bürger und Böttgermeister zu Breslau. Vorhin war er Choralist bei St. Maria Magdalena, im Jahre 1778 wurde er als Subsignator nach Elisabet versetzt und 1784 den 16. August als Cantor daselbst ernannt.

13. Joh. Carl *Pohsner*: 1832—1862.

Atze schreibt über ihn: Er ward geboren d. 27. May 1786 zu Neuhaus bei Waldenburg, woselbst sein Vater Herrschaftlicher Oberförster war. Vor der Beförderung als Adjunctus seines Schwiegervaters *Herrmann* war er Cantor und Schulcollege in Wohlau, wegen geringen Einkünften aber suchte derselbe die Entlassung bei dem Königl. Ober-Consistorio zu Glogau nach und trat den 14. März 1808 den neuen Beruf als Choralist bei der Kirche zu St. Elisabet in Breslau an. Den 16. April 1828 wurde er als Cantor adjunctus angestellt und 1832 den 10. Febr. zum wirklichen Cantor an derselben Kirche ernannt. Ich habe das kostspielige Verzeichnifs der Partituren grofser Meister und deren Besitz bei demselben selbst gelesen, folglich können seine amtlichen Musiken und andere obwaltende Bemühungen ihm nur Ehre machen.

14. Rudolph *Thoma*: 1862—19.. Siehe Riemann: Lexikon.

B. Organisten.

1. Melchior *Blum*: 1514—.

Bei N. Pohl heifst es: Den 18. Februar 1514 wurden die Orgeln zu St. Elisabet renoviret, und von den Kirchvätern Herrn Konrad Sauermann und Balthasar Hörnig gewehret — d. h. abgenommen. Zu der Zeit war Organist Melchior *Blum*. Dieser ist der erste Organist, welchen ich mit Namen nachweisen kann.

2. Georg *Schnabel*: 1527—34 nachweisbar.

Bei Pohl heifst es: Nur das Organistenhaus, in welchem der Organist Georg Schnabel wohnt, wurde bei dem Thurmeinsturz 1529 beschädigt. In den Rechnungen der Elisabetkirche heifst es: 1531: Dem Schnabel dem Urganisten geben: 4 Mrk. 16 gr. pro Quartal.

3. 1535 heifst es in den Rechnungen nur:

Dem *neuen* Urganisten thut geben 10 Thlr. pro Quartal. Dieser Organist dürfte Herr *Mertenn* gewesen sein, denn für diesen Herrn Mertenn wurde nach den Rechnungen des Kirchscheffers oder Signatoris 1544 ein Sandseiger für 8 gr. beschafft.

Da aber nur der Pfarrer und der Organist einen Sandseiger brauchten, der Pfarrer jedoch Ambrosius Moibanus hiefs, so dürfte Herr Mertenn der Organist gewesen sein. Es fragt sich allerdings, ob die Bezeichnung „Herr“ schon in so früher Zeit für den Organisten zu St. Elisabet gebraucht wurde.

4. Jochayn *Herbig* 1564.

Im Trauungsbuche zu St. Elisabet vom Jahre 1564 steht: Thomas *Schordach* Organist zu Wole = Wohlau, uxor: Anna Jochayn *Herbigs*, des Organisten Tochter zu St. Elisabet zu breflau.

5. Georgius *Gotthart* 1568—1585.

Trauungsbuch zu St. Elisabet von 1568 fol. 233a steht: Der Erbare Kunstreiche Georgius *Gotthart*, Organist bei dieser Kirchen, virgo: Margaretha Math. brethschneiders des Kretschmers relicta filia.

Von ihm wurde im Jahre 1569 d. 13. Novbr. zu St. Elisabet die kleine Orgel, welche im Parterre der Kirche stand zum ersten Male geschlagen (wörtlich: erstlich beschlagen).

6. Johannes *Ellner* 1585—5. März 1609.

Sohn Nicklafs Ellners, weiland Mittbürgerfs und Reichkramerfs zu Lignitz. Er war verheiratet mit Emmerenciana, Tochter des Pfarrers zu Elisabet, des Herrn Esaias Heidenreich's. Joh. Ellner war auch Hausbesitzer, nach dem Signaturbuche vom Jahre 1591 kaufte er das Haus zwischen Cyprias Landeks und Hannsens Bandis Ecke über der Ohlau bei den sieben Raden gelegen.

7. Paul *Kader Zawet*: 1609 — 18. April 1613 †.

Er war zuerst Organist bei Barbara und Christophoro 12 Jahre, dann 8 Jahre bei Maria Magdalena und nur 4 Jahre bei St. Elisabet. Er wurde 50 Jahre alt, war demnach geboren 1563. — Seine Frau hieſs Eva, sie überlebte ihn 24 Jahre und starb 71 Jahre alt d. 12. Decbr. 1637, sein Sohn Daniel war geboren 1592, bis ins 19. Jahr Organist in Lüben und starb erst 44 Jahre alt am 24. Januar 1636.

8. Gregorius *Beck*, 1613—16. Septbr. 1633 †.

Er war bis ins 21. Jahr Organist bei St. Elisabet, wurde 56 Jahre alt, war demnach geboren: 1577.

9. Ambrosius *Profe*: 1633—10. Aug. 1649: Einsturz der Elisabetkirche und Zerschmetterung beider Orgeln; deshalb 10. Aug. 1649—29. Septbr. 1655.

Organist — vacat.

10. Bernhard *Beyer*: geb. 1601: Erst von 1634—55 Organist bei Maria Magdalena: 1655, d. 29. Sept.—1671, dann Emeritus: † d. 10. Juni 1674.

11. Christophorus *Elſsner*: 1671 — 1. Trinitatis Sonntag 1681.

Nach Mattheson's Ehrenpforte pag. 383—86 wurde er 1681 nach Thorn an die Neustädter Kirche als Organist berufen. $^1/_4$ Jahr lang wurde die Organistenstelle verwaltet von Daniel Vinzens.

12. Christian *Span*: 1681—Michaelis 1690. 1690 erhält er einen Ruf nach Stettin und nimmt ihn an.

13. Johannes *Glettinger*: 1690 — 28. Februar 1739 also 49 Jahre lang.

Er starb in dem hohen Alter von 77 Jahren, 6 Monaten und 1 Woche. Seine Frau hieſs Johanna Maria, 4 Kinder starben in jugendlichem Alter. Seine Grabstätte ist auf dem Kirchhofe bei der Thurmthür an dem Wagenknechtischen Steine. Durch einen kleinen Stoſs an den Schenkel, wozu gleich der kalte Brand schlug, starb er so schnell.

14. David Wilhelm *Haber*: 1739—8. März 1749.

Haber hatte über seine Verhältnisse gelebt, musste deshalb, um dem Schuldthurm zu entgehen, mit seiner Frau, 3 Söhnen und einer Tochter Breslau heimlich verlassen. Selbst von dem Diakonus zu St. Elisabet Herrn M. Johann Ernst Klapper hatte er 30 Thlr. entliehen, wovon der letztere nur das Quartal-Organisten-Gehalt im Betrage von 22 $^1/_2$ Thlr. wiedererhielt. Nach einer handschriftlichen Bemerkung in Mattheson's Ehrenpforte (Berliner Königl. Bibliothek)

von J. G. Hoffmann pag. 115 soll Haber nach Prag verzogen sein, dort den katholischen Glauben angenommen und Organist an der Nicolai-Kirche geworden sein. Vorher war er Organist im Hospital zur heiligen Dreifaltigkeit in Breslau.

15. George Sigismund *Gebel* 1749 eine Woche vor Pfingsten bis 1762.

Er war verheiratet mit Maria Johanna Hoffmann, Tochter J. G. Hoffmann's, Organist bei Maria Magdalena seit dem 17. Junij 1744. Damals war er dort Unter-Organist, während sein Vater George *Gebel* Organist bei St. Christophori war.

16. Christian Gottfried *Heinrich*. 1762—1777.

17. Johann Georg *Berner*: 1777—1810.

Ueber ihn findet sich Manches in der Biographie seines Sohnes Wilhelm Berner. Hören wir, was Atze über ihn schreibt: „Zu seiner Zeit gewifs als guter Orgel- und Flügel-Spieler geachtet, denn die damals befiederten Flügel wufste er mit solcher Nettheit und Fertigkeit zu spielen, dass kein Ton versagte, welches bei der Befiederung, ehe die Hämmer-Einrichtung stattfand, oft vorkam. Als Orgelspieler suchte er sich zwar nicht durch Fugen-Vortrag zu zeigen, sein Präludieren aber war stets sehr angenehm, seine Zwischenspiele im Choral so angemessen und einleitend, dafs eine singende Gemeinde den Anfang einer folgenden Strophe nicht verfehlen konnte. Zu spät habe ich mich nach dessen Geburtstag und Ort erkundigt, dafs er aber im Jahre 1777 von damaliger unteren Orgel im *Parterre* der Kirche (damit kann nur das Positiv vor dem Altar gemeint sein) zur oberen Orgel versetzt sein mufste, ist zu schliefsen, (die Legatbücher beweisen es) denn er liefs ohngefähr im October a. c. eine Musik auf oberem Chor ankündigen, wobei er sich mit Orgel-Solo verbinden würde, weil keine Probe nöthig befunden worden. Die Lob- und Dank-Cantate von Ditters (damahls noch nicht H. von) wurde aufgeführt, worinnen meist Orgelsolo vorkommt. Er starb 1810 d. 30. Novbr. hinterliefs 2 Söhne, der älteste Friedrich Willem wurde sein Nachfolger, der 2te Heinrich Ludwig wurde Organist zu St. Barbara, lebte aber nicht lange.

18. Friedrich Wilhelm *Berner* 1810—1827. Siehe seine Biographie in der Stadtbibliothek Breslau. Breslau 1829 besonders abgedruckt aus der Eutonia. Siehe auch: Hoffmann, Die Tonkünstler Schlesiens: Breslau 1830.

19. Ernst Friedrich *Köhler*: geb. d. 28. Mai 1799. 1827 bis 26. Mai 1847 †.

Atze schreibt über ihn: „Als Zeitgenosse kann ich mit Gewifsheit sagen, dafs dessen Geschicklichkeit im Orgelspiel seinem Antecessor nicht nachstand und im Fortepianospielen sich oft zu allgemeiner Achtung auszeichnet. Seine Kompositionen, kirchliche und galante Piecen sind eben sehr beliebt." Riemann bringt über ihn eine kurze Notiz, Hoffmann: Die Tonkünstler Schlesiens, einen längeren Artikel. Letzteren habe ich deshalb nicht als Quelle angezogen, weil er absolut unzuverlässig ist. Eine umfassende Biographie Köhler's existiert noch nicht.

20. Karl *Freudenberg*, 1847—1869. Siehe seine Biographie v. Dr. Viol. Leipzig 1872.
21. Gustav Adolf *Fischer* 1870—7. Decbr. 1893 †. Siehe Riemann Lexikon und Prospekt des Schlesischen Conservatoriums in Breslau vom Jahre 1895 pag. 36 ff.
22. Friedrich Reinhold *Starke*: 1894, d. 1. April — 19 . . .

Siehe seine Biographie: Musikalisches Deutschland, Verlag: Ernst Eckstein, Berlin-Charlottenburg 1902.

NB. Die zweiten Organisten habe ich deshalb nicht angegeben, weil sie entweder mehrfach zum ersten Organisten aufrückten oder als erster an eine andere Kirche berufen wurden;*) aber auch deshalb, weil dieselben, wenn sie nicht befördert wurden, als Positivschläger des Erwähnens nicht wert sind; denn seit 1649 existierte eine zweite Orgel nicht mehr.

Breslau, d. 18. Januar 1903.

Reinh. Starcke.

Mitteilungen.

* Dr. *Karl Grunsky* hat in der Sammlung *Göschen* eine Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts herausgegeben (in 2 Teilen in kl. 8° zu 131 und 111 Seiten. Preis je 80 Pfg.). In gedrängter Darstellung sind in geschickter Weise die wichtigsten Ereignisse und Leistungen der Komponisten des Jahrhunderts besprochen und in anregender Weise für den praktischen Musiker und Dilettanten geschildert.

* *Heinrich Bulthaupt*: Dramaturgie der Oper, mit Notenbeispielen als Anhang im 2. Bande versehen. 2. neu bearbeitete Auflage. Leipzig 1902, Breitkopf & Härtel. 8°. VI, 403 und 347 Seiten mit Register und 139 Seiten Notenbeispiele. Ein mit grofsem Fleifs und gründlicher

---

*) Adolf *Hesse*.

Kenntnis der Literatur gewandt geschriebenes Werk. Nach einer historischen Einleitung in die deutsche Oper, die nicht immer den Thatsachen entspricht, wird den Opern Gluck's besonders den späteren, dem Orpheus, der Alceste, Iphigenia in Aulis, Armida und Iphigenia in Tauris ein Raum von 73 Seiten gewidmet, in denen er Text, Komposition und Scenierung fast Scene um Scene bespricht und das Für und Wider abwägt. Diesen folgt ein kürzerer Abschnitt über Gluck und Wagner, der sehr interessant behandelt ist. In gleicher Weise werden nun die Mozart'schen Opern, bei denen stets eine Vorgeschichte des Textes beigefügt ist und einzelnes bei der heutigen Regie getadelt wird, durchgesprochen; diesen folgt Beethoven's Fidelio mit Bezugnahme der ersten und zweiten Bearbeitung. Weber's Opern bilden den Schluss des ersten Bandes. Der zweite Band ist Meyerbeer, nur 32 Seiten, gewidmet, alles übrige Richard Wagner und seinen Nachfolgern. Trotz aller Anerkennung die er Wagner's Leistungen zugesteht, findet er doch manches zu bemerken, was seinen Ansichten nach, die Texte betreffend, zu vermeiden, oder anders zu motivieren war. In der Ausführlichkeit der Behandlung der einzelnen Opern, in denen alles bemerkt und auf alles und jedes hingewiesen wird, steht das Werk bis jetzt einzig da und wird sich seine Anerkennung bei jedermann erwerben.

* Dr. *Alfons Fritz*, Theater und Musik in Aachen seit dem Beginn der preufsischen Herrschaft. Erster Theil. Aachen 1902. Sonderabdruck aus Bd. 24 der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins. 8⁰. 67 Seiten. Eine auf Quellenforschung beruhende Arbeit in der auch die zur Zeit erschienenen Zeitungen Material lieferten. Dadurch wird manche bisher irrige Nachricht und Annahme richtig gestellt, Vornamen verbessert und vieles andere. Zur Musik liefern die Konzertprogramme und Zeitungsanzeigen nebst Recensionen treffliches Material, so dass man nach allen Seiten hin die bisherigen Angaben verbessern kann.

* Dr. med. *Georg Fischer*, Hannover: *Hans von Bülow* in Hannover. Zum Besten der Chor-Krankenkasse des königl. Theaters in Hannover. Hannover und Leipzig 1902, Hahn'sche Buchhandlung. 8⁰. 64 Seiten. Preis 80 Pfg. Ein sehr beachtenswerter Beitrag zur Biographie und Direktions-Thätigkeit von Bülow's, der noch den besonderen Vorzug hat, dass er sich auf die Theaterakten und damaligen Zeitungsberichte stützt und eine Unmasse brauchbare Notizen über die damaligen Sänger und Orchestermitglieder enthält. Nebenbei liest sich das Buch sehr gut und gewährt trefflichen Aufschluss über von Bülow's leidenschaftlichen excentrischen und dabei genialen Charakter.

* *Beethoven*'s Geburtshaus in Bonn ist in einer künstlerisch ausgeführten Abbildung in der Gröfse von 18 × 23 auf steifem Kartonpapier bei *Emil Strauss*, Kunstverlag in Bonn erschienen zu dem billigen Preise von 3 M. Die Ausführung des Bildes ist so geschmackvoll, dass es eingerahmt eine Zierde jedes Zimmers bildet.

* Der Hamburger Tonkünstler-Verein veranstaltete am 17. Jan. einen

Händel-Chrysander-Abend, in dem Händel'sche Arien und Instrumentalpiecen zum Vortrage gelangten.

* Die Société des Sciences zu Lille gab am 22. Dez. 1902 ein historisches Konzert, in dem sie Instrumentalpiecen von De Caix d'Hervelois, F. Couperin, Ariosti, Rameau, Marin Marais, Roland Marais, Dom. Scarlatti und Milandre zur Aufführung brachte.

* *Breitkopf & Härtel* in Leipzig versenden ihren 72. Bericht über neu erschienene Werke neuester und älterer Zeit, nebst Biographien über Komponisten, ihrer Porträt und Beurteilung ihrer Werke.

* Se. Excellenz der Kultus-Minister Herr Dr. Studt, hat dem Redakteur dieser Blätter in Anbetracht seiner Verdienste um die Erforschung der Musikgeschichte, den Professor-Titel verliehen.

* Quittung über eingezahlte Mitgliedsbeiträge für das Jahr 1903 von den Herren: J. Angerstein, Dr. H. Abert, Dr. W. Bäumker, Lionel Benson, Rich. Bertling, Dr. P. Boecker. H. Bewerunge, Prof. Bohn, Prof. Braune, Direkt. Bornewasser, Dr. A. Dörffel, Prof. Eickhoff, Dr. Hartmann, Dr. Haym, Dr. Hohenemser, Dr. R. Kade, Prof. Köstlin, P. U. Kornmüller, Prof. E. Krause, Dr. Th. Kroyer, G. S. L. Löhr, Dr. Lürken, Dr. Fr. Ludwig, G. Meinhold, von Miltitz, Prof. Fr. Niecks, F. Curtius-Nohl, Joh. Oswald, P. Pannier, Praetorius, A. Reinbrecht, B. Fr. Richter, L. Riemann, P. Runge, Rich. Schumacher, Direktor Schweikert, Prof. H. Sommer, Wm. B. Squire, Direkt. R. Starke, Pfar. Vogeleis, G. Voigt, Dr. Waldner, K. Walter, Direktor von Werra. Von Instituten: Gesellschaft der Musikfr., Nord-Niederl. Verein, Kirchenchor in Zwickau, Paulus Museum, Universitäten in Innsbruck, Heidelberg und Strafsburg.

* Hierbei eine Beilage: Katalog aus Stuttgart, Bog. 5.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXV. Jahrg. 1903.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 4.

Der Minnegesang und sein Vortrag.

(Von C. Weinmann.)

Unter der Benennung „Minnesinger“ versteht man herkömmlich die lyrischen Dichter des ritterlichen Mittelalters; bedeutsam genug, weil die Minne zugleich die beiden Hauptrichtungen dieser Singer, die himmlische, wie die irdische Liebe umfasste.*)

Die Weisen nun dieser Minnesinger wurden in textlicher Hinsicht schon vielfach Objekt für die gelehrte Forschung, noch wenig in musikalischer Beziehung. Aufser dem bereits eben angeführten 4bändigen Werke *v. d. Hagen's* besitzen wir nur zwei gröfsere — allerdings monumentale — Arbeiten, welche dieses schwierige Gebiet behandeln und zum Gegenstand eingehendster Untersuchung gemacht haben: „Die Sangesweisen der *Colmarer* Handschrift und die Liederhandschrift *Donaueschingen*“**) und die herrliche photographische Facsimilierung der *Jenaer Minnesängerhandschrift*.

Angesichts der Gröfse der Litteratur — sagt Dr. Riemann,***) welche durch die veränderte Leseweise (durch P. Runge) mit einem Male erschliefsbar wird und ein ganz verändertes Bild von der Musik des Mittelalters ergiebt, bedarf es kaum des Hinweises, dass diese neue Deutung das Interesse nicht nur der Historiker,

*) Vgl. Friedrich Heinrich v. d. Hagen „Minnesinger“. Leipzig, Barth, 1838. 4. Bd.

**) Herausgegeben v. Paul Runge. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1896.

***) Musik-Lexikon (s. v. „Minnesänger“). Leipzig, Max Hesse.

sondern aller, die sich für Musik interessieren, im höchsten Grade auf sich ziehen muss.

Diese Worte des grofsen Theoretikers auf musikwissenschaftlichem Gebiete und seine Anregungen im „Musikalischen Wochenblatt“*) mögen die nachstehenden Zeilen rechtfertigen. In den zunächst folgenden Darlegungen schliefsen wir uns möglichst eng an die Forschungsresultate Dr. *Riemann's* und *Runge's* an.

Der Hauptkern der *Colmarer* Liederhandschrift wurde im 15. Jahrhundert niedergeschrieben; den Beweis hierfür liefert der Schriftcharakter. Die Handschrift selbst beruht aber auf einer älteren Vorlage, auf dem (verloren gegangenen) „grofs Buch von Menz“. Sie rührt von verschiedenen Händen her, aber die Einheitlichkeit der Notierung weist darauf hin, dass die Niederschrift an *einem Orte* erfolgte und dieser Ort dürfte wohl kein anderer als Mainz gewesen sein. Die Handschrift enthält 108 Melodien von 36 Dichtern des 12.—14. Jahrhunderts, darunter finden sich aber Leiche, die aus vielen (bis 25 Liedern) zusammengesetzt sind.

Die *Donaueschinger* Liederhandschrift enthält nur einen Teil des reichen Melodienschatzes der Colmarer, ist aber mit derselben eng verwandt, und da beide in Text**) und sogar in Lesefehlern fast vollständig übereinstimmen, so bleibt keine weitere Annahme übrig, als dass der Schreiber von Donaueschingen dieselbe Vorlage benutzte, welche Colmar zu Grunde lag, so dass also von der Mainzer Handschrift Colmar eine Abschrift und Donaueschingen ein Auszug ist.

Die *Jenaer* Handschrift endlich weist 89 Singweisen von 27 Dichtern des 12.—13. Jahrhunderts auf. Jena trägt mehr den Charakter einer Spezialsammlung, für welche örtliche und zeitliche Rücksichten bestimmend waren, während Colmar universeller erscheint.

Der Typus der *Notierung* in Colmar entspricht im allgemeinen der sogenannten Hufnagelschrift; den Grundstock der Notenzeichen bildet die Virga, deren wechselnde Gestalt ( ) keinen Unterschied in der Bedeutung bedingt. Der Punkt (als Neumenzeichen für einen Ton, der tiefer ist als der benachbarte, durch eine Virga bezeichnete) kommt nur in zusammengesetzten Neumen, den sog. Conjuncturae vor ( ), ist aber dem Gesamtcharakter der No-

*) „Die Melodik der Minnesänger“. Leipzig, Jahrg. 1897, S. 1 ff. S. 154.

**) Nur ein Lied „In Römers Sangwis von Zwetel“ findet sich nicht in Colmar, sondern nur in Donaueschingen.

tierung entsprechend überall verdickt und eckig, bezw. geschweift. Haarstriche, welche aus den Punkten und der zugehörigen Virga Ligaturen machen, finden sich nur vereinzelt.

Die Donaueschinger Handschrift ist mit schiefliegenden Druckstrichen (▬ ▬) für Einzeltöne notiert; eine Vergleichung der in beiden enthaltenen Melodien erweist die vollkommene sachliche Übereinstimmung beider Notierungsweisen.

In der Jenaer Handschrift findet sich durchweg mit Ausnahme der Ligaturen die nota quadrata (▘). Die Lieder *Nithart's* dagegen, welche v. d. Hagen der Jenaer Handschrift nach einem ihm gehörigen Manuskripte beigab, sind von der Notierungsweise derselben gänzlich verschieden und weisen die sog. Hufnagelschrift auf. (⬆ ◆)

Durch die Verschiedenheit nun dieser Notenformen verleitet, hat man dieselben früher im Sinne einer, wenn auch noch schwankenden Mensuralnotenschrift gelesen, was ein sehr unbefriedigendes Resultat ergab.

Von solchen falschen Voraussetzungen aus wurde z. B. die Wiedergabe der weltlichen Lieder des *Mönchs von Salzburg* durch Dr. H. Ritsch unternommen.*) Auch v. d. Hagen bringt in seinem Werke**) die Transscription von 4 Liedern in strenger Mensur: „Welle grofs wunder schauen will“, „Die Erde ist umflozen“, „Loybere risen“, „Der kuninc Rodolp“. Aber bei allen diesen Gesängen erkennt man sofort das Steife und Unnatürliche des Taktes, man fühlt, dass die Melodien in das Taktmafs hineingezwängt wurden. Besonders klar tritt dieses bei dem zweiten Liede: „Loybere risen“ zu Tage; der Bearbeiter mufste zwischen dem $^3/_4$ und $^2/_4$ Takt wechseln und zwar in so auffälliger Weise, dass von den 6 Takten des ersten Stollens die ersten 2 Takte in $^3/_4$, der 2. Takt im $^2/_4$, der 3.—6. Takt wieder im $^3/_4$ Takt gezeichnet steht. Professor *Fischer*, von dem die kurze Abhandlung über die Musik der Minnesänger in v. d. Hagen's Werke stammt, war offenbar mit dem Resultate dieser Bearbeitung sehr wenig befriedigt, so dass er in obiger Abhandlung schreibt: „Giebt man sich Mühe durch wiederholte Ausführung sich in diese Art von Musik hineinzudenken, so wird man bemerken, dass in der That im Ganzen eine Bewegung sei, die doch nicht durchaus mit unserem heutigen Takt vergleichbar ist. Wenn man freilich in denjenigen Stellen (und so haben es zuweilen diejenigen gemacht, die alte Melodien in neue

*) Meyer und Ritsch, „Die Mondsee-Wiener-Liederhandschrift“ 1896.
**) l. c. 4. Bd. p. 936 ff.

Notenschriften übertrugen), welche im $^3/_4$ Takt gehen, die lange Silbe auf eine halbe Note nimmt, so läſst nur das ganze Stück sich wie ein modernes im $^3/_4$ Takt absingen, aber wir glauben, dass es alsdann völlig seinen Charakter verliert. Bei anderen Melodien wird es noch schwerer werden, sich eine bestimmte Vorstellung zu machen wie sie ausgeführt werden, denn der $^3/_4$ Takt, der in unserem Liede vorherrscht, giebt schon einen bestimmteren Gang an als diejenigen, in welchen durchweg eine trochäische oder jambische Bewegung ist."

Und an einer anderen Stelle:

„Nimmt man nun an, dass in diesen Liedern gleiche Zeichen auch gleichzeitig sind, so wird es schwer sein, viele Melodien auf unseren heutigen Takt zu bringen, eine Bemerkung, die in einem gehaltreichen Aufsatze K. Kretschmars*) aufgestellt ist; und gelänge es auch wirklich, so wird nun der Gesang doch nicht als musikalisches Ganzes erscheinen. Man wird nicht, wie in unserem Tonstücke bemerken, dass eine gewisse Anzahl Takte eine gröſsere rhythmische, oft wiederkehrende Periode bilden, auch nicht, dass die Accente durch den Anfang der Takte gehörig ausgedrückt wären; aber vieles leitet dahin, ein solches Taktieren unstatthaft zu machen."

Eine Vergleichung also der verschiedenen Notengestaltungen untereinander läſst uns vollständig im Unklaren, nach welchem Prinzipe die einzelnen Formen Verwendung fanden, nur soviel ergiebt sich aus diesen Untersuchungen, dass jedenfalls eine strenge Anwendung nach dem Prinzipe der Quantität nicht stattfand. Denn es kommen ganz unterschiedslos lange Silben auf kurze Notenwerte (mensural betrachtet) und umgekehrt, oder bei gleichlangen Silben werden ganz verschiedene Notenformen gebraucht. Deswegen sagt auch Dr. Riemann**) in Bezug auf die oben erwähnten Lieder des Mönchs von Salzburg: „Hermann's Lieder sind ebensowenig mensural notiert wie die sämtlichen Melodien der Jenaer und Colmarer Handschrift, der v. d. Hagen'schen Nithart-Handschrift und der Frankfurter Nithart-Bruchstücke. Schon jetzt kann man mit ziemlicher Bestimmtheit behaupten, dass auch andere, noch unerschlossene, mit Melodien versehene Minnesänger-Handschriften choraliter notiert (neumiert) sein werden, weil überhaupt für die Monodie die Neumierung, wenn nicht ausschlieſslich, so doch vorzugsweise sich in Gebrauch erhalten hat, bis an die Schwelle des 16. Jahrhunderts.
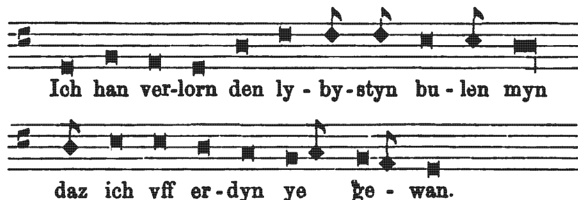
*) Berliner musikalische Zeitung 1827.

**) a. a. O. S. 4016.

Die ersten Anfänge der Mensuralnotierung bedienen sich sofort der *für den Choral zuerst aufgekommenen* nota quadrata mit den Formen der Longa, Brevis und Semibrevis." Und über den Codex „*Chansonnier de St. Germain des Prés**) urteilt er: „Dieser Codex zerstreut auch die letzten Zweifel an der Thatsache, dass die in *nota quadrata* notierten Melodien der Troubadours und Minnesänger nicht Mensuralnotierungen, sondern wie so viele Antiphonarien und Gradualien der Zeit nur in einer gefälligeren und deutlicheren, den Mensuralnoten ähnlichen oder vielmehr ihnen als Muster dienenden, nur kalligraphisch von den anderen verschiedenen Form aufgezeichnete Neumierungen sind."

Aus einer Wiener Handschrift bringt v. d. Hagen**) 5 Zeilen eines Liedes, welches die verschiedensten Notenformen aufweist. *Runge*, der in seinem Werke ebenfalls die Anfangszeilen wiedergiebt, bemerkt dazu:***)

„Jeder Versuch aus diesem Gemengsel der 3 Werte Maxima (Longa?) Brevis und Semibrevis etwas vernünftiges heraus zu mensurieren, mufs hoffnungslos scheitern, dagegen ist alles leicht zu erklären, wenn wir Neumierung annehmen."



Angesichts solcher Unregelmäfsigkeiten in der Notierung der Minnesänger-Handschriften möchte man zu der Frage kommen, ob bei denselben in der Notierungsweise überhaupt ein festes Prinzip galt, oder ob ihre Niederschrift nur nach der willkürlichen Darstellung des Schreibers erfolgte. Unmöglich wäre diese Annahme nicht, zumal wenn man bedenkt, dass die Schreiber dieser Handschriften nicht gerade Personen von hochmusikalischer Bildung waren, denen wahrscheinlich ein tieferes, auf den Grund gehendes Verständnis der Mensuralnotenschrift der damaligen Zeit überhaupt fehlte. Freilich ist diese Ansicht etwas befremdend, fast möchten wir sagen unwissenschaftlich, aber sie löst das Rätsel der Notierung jedenfalls ebenso

*) Cod. 20050 der Pariser Bibl. Nat.
**) a. a. O. 4. Bd., S. 768.
***) a. a. O. S. XV.

gut wie manche andere Konjektur; völlige Klarheit kann nur eine auf das peinlichste geführte Untersuchung und Vergleichung aller Handschriften ergeben, vielleicht werden wir sie auch nie erhalten.

Runge's Verdienst ist es nun, den bahnbrechenden Satz aufgestellt zu haben: „Die rhythmische Struktur der Melodien wird lediglich vom Texte bestimmt.“ Hat er nun aber auch ein befriedigendes *Endresultat* erreicht, hat er aus dieser Erkenntnis die notwendigen Konsequenzen gezogen? Unserer Ansicht nach leider nicht; denn, indem er die eine Klippe glücklich vermied und endgiltig von den vergeblichen Versuchen abgekommen ist den Text nach den Noten in Mensur zu zwängen, ist er an der anderen Klippe gescheitert und hat nun die Noten nach dem Texte in Mensur gezwängt, eine Inkonsequenz, die uns um so auffallender erscheint, als er ja von der ganz richtigen Anschauung ausging, dass die Handschriften-Notierung durchwegs Neumierung ist.

In der Vorrede zu seinem Werke*) wendet er sich gegen Dr. *Bäumker*, dass dieser in seinen „Niederländischen geistlichen Singweisen aus Handschriften des 15. Jahrhunderts“ sich verleiten liefs, Mensuralmusik zu sehen, wo Neumierung vorliegt und nun verfällt er in den gleichen Fehler. Denn Mensuralmusik bleiben dann nach unserer Meinung die Minnelieder, da es in Bezug auf das Resultat ganz gleichgiltig ist, ob die Mensur aus den Noten oder aus dem Texte hergeleitet wird. Freilich müssen wir dabei zugestehen, dass das letztere in dem vorliegenden Falle viel natürlicher sich ergiebt, wenigstens in den Liedern *Niethart's*, welche Dr. *Riemann* im „Musikalischen Wochenblatt“ in moderner Notation publiziert. Mit bewundernswerter logischer Schärfe geht er Schritt für Schritt vorwärts und läfst aus den unförmlichen Tonschlangen an der Hand eines einheitlichen Grundmafses für die Messung der Verse wohlgegliederte Sätze erstehen. Aber dennoch glaube ich nicht, dass die Minnelieder in diesem Taktmafse vorgetragen wurden, sondern möchte den Satz aufstellen:

Die Minnegesänge wurden, da sie Form und Aufbau vom gregorianischen Choral entlehnen, auch wie der Choral d. h. im sog. freien Sprach-Rhythmus vorgetragen.

Dass die Minnelieder die äufsere Form, d. h. die Notation vom Chorale nehmen, ist durch die Thatsache bewiesen, dass die Notierung aller erhaltenen Minnesängerweisen nichts anderes als Neumierung ist.

---

*) S. XIV.

Auch der Aufbau der Melodien stammt vom Choral, indem ihnen die 8 Kirchentonarten zu Grunde liegen, wofür im einzelnen der Beweis leicht zu erbringen ist, und *Runge* hat bereits für jede einzelne Weise die betreffende Kirchentonart bezeichnet. Warum sollte nun gerade der Vortrag ein anderer als der der Choralgesänge sein?

Dass der Choral aber im freien Rhythmus von jeher gesungen wurde, dafür spricht die Tradition und wir wollen uns mit der Anführung zweier Schriftbeweise begnügen. *Martinus Agricola**) z. B. schreibt:

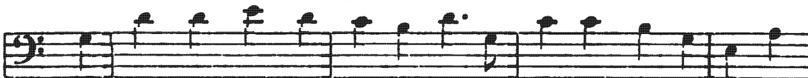
„Musica activa est triplex, videlicet Plana, Figurata et Instrumentalis. Plana sive Choralis est, quae planum vel choralem cantum tradit. Cujus singulae notulae perpetuo aequalem retinent quantitatem."

Der berühmte *Joannes Tinctoris***) sagt: „Notae vero incerti valoris sunt illae, quae nullo regulari sunt limitatae; cujusmodi sunt quibus in plano cantu utimur, quarum quidem forma interdum est similis formae longae, brevis et semibrevis [et interdum dissimilis, ita quod pedes musicarum a plerisque nominantur] et hujusmodi notae nunc cum mensura nunc sine mensura nunc sub una quantitate perfecta, nuns sub alia imperfecta canuntur secundum ritum ecclesiarum aut voluntatem canentium."

Es mufs zugestanden werden, dass das von Dr. *Riemann* und *Runge* verfochtene Prinzip bei sehr vielen Minnegesängen sich mit grofser Leichtigkeit anwenden läfst, warum wohl?

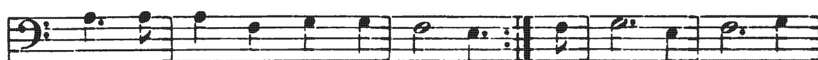
Der innere Grund hierfür liegt darin, dass alle diese Texte metrisch (meist jambisch oder trochäisch) abgefasst und in Bezug auf die Melodien syllabischer Natur sind; deswegen finden die Bearbeiter bei denselben auch keine besonderen Schwierigkeiten im Aufbau der Melodien, da fast auf jede Silbe eine Note trifft. Wir wollen zum Beweise hierfür das erste von Niethart's Liedern in der Übertragung von Dr. *Riemann* folgen lassen; das ganze Liedchen sieht schmuck und schön aus.

Nr. 1. „Der swarze Dorn."



Der swar-ze Dorn ist wor-den wiz, nu hat der Mei-e sei-nen
Vor gan-zem ist der kal-te Sne, man sieht hiur a-ber al-so

*) „Duo libri musices", Vitebergae 1561.
**) Bei Coussemaker, Script. IV., p. 45.



Vliz ge - le - get an den An - ger. } Der Mei - e hat die
e diu lich - ten Blü - mel swan - ger. }



Welt gar schon be - sez - zet, mit man - ger - han - de Blu - men fin;



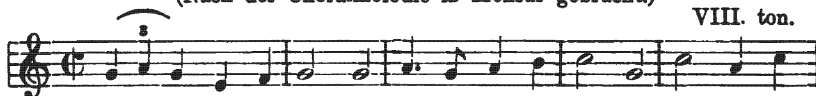
vroh - lich sin - gent vo - ge - lin: ir leids sint sie er - gez - zet.

Wie leicht es ist, aus metrischen Texten eine Mensur der Melodie zu konstruieren, mag man daraus ersehen, dass selbst im Choral alle metrisch abgefassten Texte wie die Hymnen und Sequenzen im Taktrhythmus gebracht werden können, wie folgendes Beispiel des im VIII. ton. abgefassten Hymnus „Iste confessor“ deutlich zeigt.

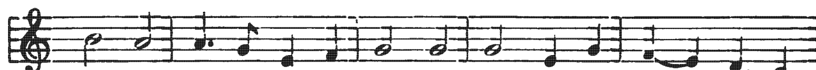
Hymnus: „Iste Confessor.“

(Nach der Choralmelodie in Mensur gebracht.)

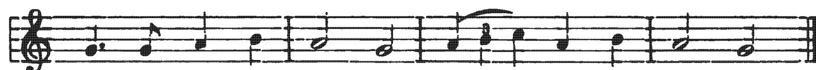
VIII. ton.



I - - ste Con-fes - sor Do - mi - ni co - len - tes quem pi - e



lau - dant po - pu - li per or - bem hac di - e lae - tus



me - ru - it su - pre - mos lau - - dis ho - no - res.

Und doch wird niemand behaupten wollen, dass dieser Choralhymnus in diesem Marschtempo vorgetragen werden soll, wenn er nicht Art und Bedeutung des Choralgesanges vollständig verkennt.

Freilich ist es richtig, dass die grofsen Meister der Polyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts, ein Palestrina, ein Lassus etc. den Choral in Mensur gebracht und in ihren Schöpfungen als Motive verwendet haben. So hat z. B. Palestrina über den obigen Hymnus „Iste confessor“ eine ganze Messe komponiert, welche den gleichen Titel führt und den Hymnus als Cantus firmus in der mixolydischen Tonart zur Grundlage hat. Der Komponist teilt den Hymnus in

7 Perioden und verwendet sie in den verschiedenen Teilen der Messe als Motive, so z. B. im Kyrie das I. Motiv, im Christe das II., im 3. Kyrie das III., im Gloria und Credo mischen sich die verschiedenen Motive. Aber alles das sind kunstvolle Verarbeitungen *einzelner Teile, kurzer und prägnanter Melodieformen* des Chorales im polyphonen Satze.
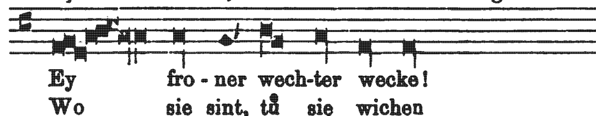
Solange also der syllabische Charakter vorherrscht, lässt sich — abgesehen von der Eintönigkeit — die Mensurierung leicht durchführen; kommen nun aber gröfsere und reichere Notengruppen in der Melodie vor, d. h. kann von einem syllabischen Gesange nicht mehr die Rede sein, so tritt das Unnatürliche der Mensur klar zu Tage. Doch lassen wir zum Beweise hierfür eine Übertragung des Tageliedes *Peter von Reichenbach*'s durch Runge folgen und knüpfen wir unsere Bemerkungen daran.

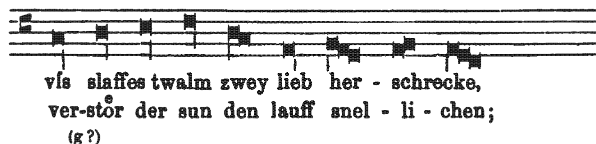
Peter von Reichenbach's „Tagelied".

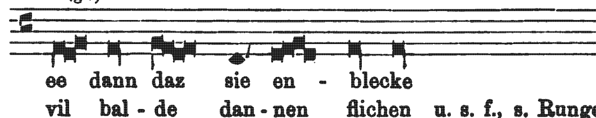
I.

Phrygisch.

[Colmar fol. 60.] *) Runge: Nr. 13a. pag. 49.
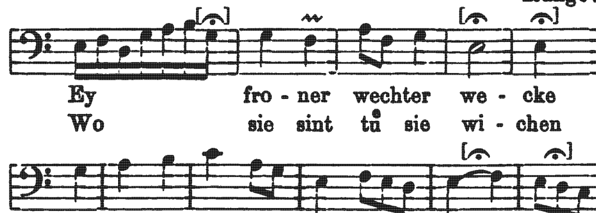




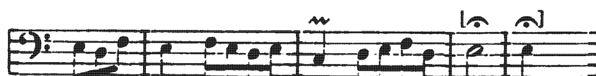


u. s. f., s. Runge's Ausgabe.

Runge: pag. XVI.

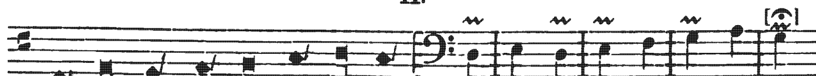


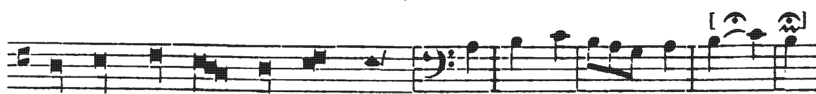
*) Ein Ersatz für die schiefliegende Virga.
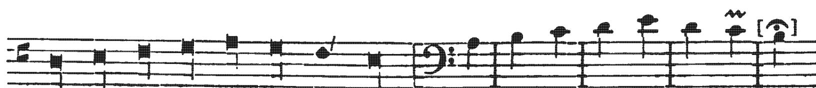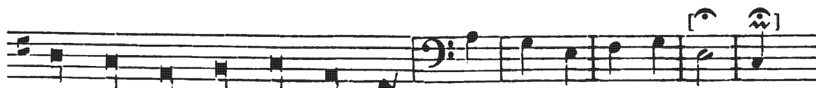


u. s. f., s. Runge's Ausgabe.

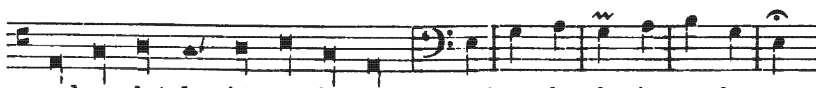
II.
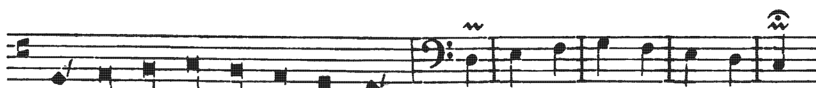


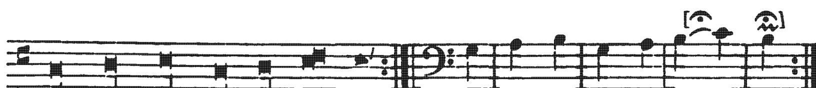












Das Lied soll also in der bezeichneten Form in strenger Mensur gesungen werden; doch welche Verwaltigungen!

Nicht einmal die einzelne Verszeile konnte eingehalten werden, sondern die erste Note der zweiten Zeile muss noch in den letzten Takt der ersten Zeile genommen werden und so durchgängig. Wo soll da noch der praktische Vorteil liegen, von dem Dr. *Riemann* bei der Choralnotierung ganz mit Recht sagt:*) „Ganz neu, aber gewiss praktisch ist das von *Runge* angewandte Verfahren des Absetzens der Melodie nach Reimzeilen. Dann betrachte man die Fermate über die Silbe „*schre-*“ auf e—f und die andere über der Silbe „*cke*“ auf e—d mitten in der Triolenbewegung mit Hintanhaltung des Tones c; beide sind rhythmisch undenkbar. Welche Kehlenfertigkeit müsste dem Minnesänger zu Gebote gestanden sein, um acht Noten in Zweiunddreifsigstelbewegung auf einen Taktschlag zu singen, ganz abgesehen von den vielen Pliken, über deren melismatische Ausführung uns zudem *Runge* im Unklaren lässt.

Auf diesen notenreichen 1. Teil folgt dann der im monotonen Rhythmus einherschreitende 2. Teil, dessen andauernd gleichmäfsige Bewegung wie Keulenschläge wirkt. Schon dieses einzige Lied ist im stande den Beweis zu erbringen, dass die Minnelieder unmöglich in Mensur gesungen wurden.

Es bleibt uns also als richtige Vortragsweise allein diejenige im sog. freien Sprach-Rhythmus, welche auf dem einfachen Prinzipe beruht: „*Singe den Text mit Noten, wie du ihn ohne Noten sprichst.*“ *d. h. also die Noten nehmen ihre Quantität zum freien Vortrage vom Texte.*

Wir lassen nun obiges Tagelied *Peter von Reichenbach*'s in der von uns gedachten Notierungsweise folgen.

Zu diesem Zwecke wählen wir ganz gleichwertige Notenformen, welche nur bei der betonten (langen) Textsilbe etwas gedehnt und hervorgehoben werden, die leichten (kurzen) Textsilben dagegen werden auch leichter gesungen.

Es ist selbstverständlich, dass die Darstellung der Vortragsweise auf dem Papier ungemein schwierig sich gestaltet, so leicht auch der Vortrag in der Praxis ist. Wer nie selbst den gregorianischen Choral gesungen oder wenigstens denselben hat richtig vortragen hören, wird sich allerdings nur schwer ein wahres Bild davon machen können. Wenn wir in der modernen Musik nach etwas Ähnlichem suchen wollen, so finden wir es in dem freien Recitativ,

*) a. a. O.

bei dem auch die Länge und Kürze der Textsilben für die technische Gestaltung maſsgebend ist.

Peter von Reichenbach's „Tagelied“.

(Übertragung im sog. Sprach-Rhythmus.)

Phrygisch. S. Runge, pag. XVI.

Ey fro - ner wech - ter we - cke!
Wo sie sint, tů sie wi - chen

vſs sla - ſes twalm zwey lieb her - schre - cke,
ver - stȯr der sun den lauff snel - li - chen;

ee, dann daz sie en - - ble - cke
viel bal - de dan - nen sli - chen

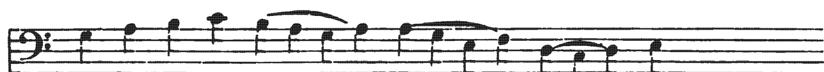
des ta - ges schin, sin
vſs ke - me not, trot

der si - cher - lich tut of - fen - bar so clar
heiſs sie, ee dann des ta - ges clast sin last

mit rech - te al - le ding be - - luch - tet.
kum, das wet - ter goſs swer - lich fuch - tet.

Ay, tu sie ho - ren schier den růff

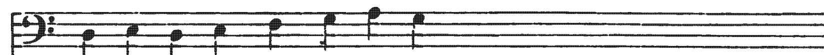
des her - ren clar, der sie ge - schuff,



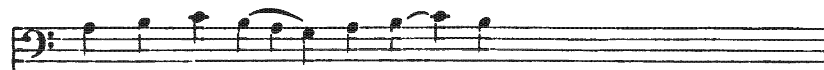
der sie bring vſs der sun - - den stuff



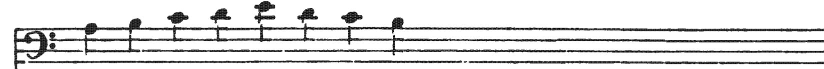
daz sie zu lange icht da-rynne slaffen.



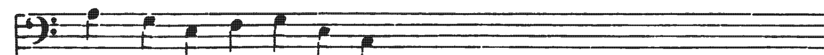
Die zyt die ne - het si - cher-lich
Des ti-ches tam auch re - ret fast



nu gein dem ta - ge scho - ne;
die frucht be - gyn - net zyt - ten,



nu wol - vff wer-den re-cken rich
die su - len wi-chen schweren last,



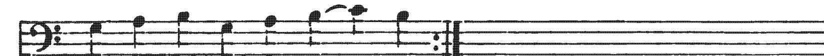
bald vſs der sun-den ho - ne;
graſs dort in tal in ly - ten;



und wa-chet daz ist an der zyt:
der je - ger ist dem wil-de nach,



die a-ckest by dem bau-me lyt,
daz ez hin-smil-zet vor der vach,



ge - slyf-fen ser in scher - pffe;
daz we - sel fult die wer - ffe.

Verliert nun *Runge*'s Publikation durch seine, unserer Meinung nach irrige Auffassung der Vortragsweise an Wert? Nein, diesem hervorragenden Werke wissenschaftlicher Akribie und staunenswerten

Fleifses wird dadurch nicht im mindesten Eintrag gethan, denn unsere Darlegungen beziehen sich nur auf das äufsere Moment, den Vortrag. Hätte *Runge* das Original durchweg in der Transkription gegeben wie z. B. das Tagelied von Peter von Reichenbach, so wäre durch die subjektive Auffassung der Wert des Originals verloren gegangen, so aber liegt das entzifferte Original in genauer Choralnotierung wohlgegliedert vor uns, so dass dasselbe ohne weitere Änderungen nach der von uns gedachten Vortragsweise benutzt werden kann. Deswegen glauben wir auch *Runge* vollständig beipflichten zu können, wenn er in seiner Vorrede schreibt:*)

„Der Umstand, dass Dr. *Riemann* das druckfertige Manuskript an der Hand der von der Verwaltung der Münchener Hof- und Staatsbibliothek freundlichst nach Leipzig gesandten Handschriften nochmals nachprüfte und auch die Drucklegung beaufsichtigte, berechtigt mich zu der Hoffnung, dass meine Ausgabe der Sangesweisen der Colmarer Liederhandschrift für die Benutzung zu wissenschaftlichen Untersuchungen an Stelle des Originals treten kann."

Mögen diesem Gebiete von Seite ernster Forschung mehr Aufmerksamkeit und Beachtung gewidmet werden wie bisher, dann werden sich auch ganz neue Gesichtspunkte für eine unbefangene Kritik eröffnen.

Mitteilungen.

* *Franz Liszt's* Briefe an Karl Gille. Mit einer biographischen Einleitung, herausgegeben von *Adolf Stern.* Mit einem Bildnisse Karl Gille's Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1903. 8°. LXV und 96 Seiten. Gille war Jurist und betrieb die Musik nur als Dilettant, besafs aber ein vorzügliches Organisationstalent, was er an seinem Wohnorte Jena in geradezu staunenswerter Weise durch Errichtung von Konzerten entwickelte und sich den Dank des gebildeten Publikums erwarb. Als Gymnasiast, er war am 8. Oktober 1813 zu Weimar geboren, hatte er öfter Gelegenheit Goethe zu sehen und von ihm als hervorragend begabter Schüler beachtet zu werden. Seine Eindrücke in der Zeit brachte er einst zu Papier und werden von Stern aufgenommen. Seine juristische Stellung in Jena war anfänglich das Amt eines Polizeisekretärs und seit 1842 zweiter und 1844 erster juristischer Sekretär, ein Amt welches die sächsisch-ernestinischen

*) a. a. O. S. VIII.

Länder gemeinsam mit den anhaltischen Herzogtümern und den schwarzburgischen Fürstentümern unterhielten. Die eigentlichen Räte des Oberappellationsgerichts, zum gröfseren Teile juristische Professoren der Jenaer Universität, traten nur zu einigen wöchentlichen Sitzungen zusammen und der Sekretär, der die ausgearbeitete Korrespondenz gröfstenteils zu führen und den Unterbeamten die nötigen Weisungen zu erteilen hatte, war zu den meisten Stunden in den Geschäftsräumen des hohen Gerichts der Alleinherr. In dieser gesicherten Stellung, die ihm noch viel Zeit übrig liefs, entwickelte er nach und nach eine organisatorische Thätigkeit in Errichtung von Lesezirkeln, eines Liebhabertheaters und Hebung der bestehenden Konzerte, die bisher an Mangel an Kräften und Teilnahmslosigkeit des Publikums krankten. Unter seiner geschickten Führung entwickelte sich in Jena ein ungeahntes Kunstleben, was sich bis auf Bilderausstellungen erstreckte, so dass Gille's Name alle Kunstheroen anzog und Jena mit mancher Grofsstadt wetteifern konnte. Als eifriger Verehrer Wagner'scher und Liszt'scher Musik konnte es nicht fehlen, dass er zu Liszt, der im nahe gelegenen Weimar lebte in nähere Verbindung trat, aus der sich nach und nach eine innige Freundschaft entwickelte, aus der nun obige Briefe entsprangen. Sie beginnen mit dem Jahre 1856 und reichen bis 1886 (74 Briefe). Die ersten Briefe bieten wenig Interesse, Danksagungen für Geburtstags-Gratulationen und Übersendung von Komposition, erst als Liszt in Rom lebte, erhalten dieselben einen höheren Wert und gewähren einen Blick in das Seelenleben des Schreibers. Hier findet man auch die Erklärung über das einst so auffällige sprungweise Leben Liszt's. So schreibt er 1864 aus Rom „Mein höherer Beruf“ ist: frei empfinden und schaffen, — nicht: Spielen und Erfolge erbetteln. Demnach bedarf ich alleinig der ruhigen abgeschlossenen Selbständigkeit, die ich endlich hier errungen und die mir kein Königreich zu ersetzen vermag. Wahre Freunde dürften den bestimmenden Grund meines definitiven Verbleibens in Rom nicht verkennen“ ... Ein ander Mal schreibt er: Ich muss komponieren, wie der Esel schreien muss, der Frosch quaken und der Vogel singen. Wie allgemein die Thätigkeit Gille's anerkannt wurde, beweisen die im Anhange mitgeteilten Briefe von Richard Wagner und Peter Cornelius an Gille. Der zweite Brief von Wagner aus Luzern von 1871 ist sehr bissig, enthält aber viel Wahres, wenn auch manches übertrieben ist.

* Evangelischer Chorverein zu Nördlingen, geleitet von *Fr. Wilhelm Trautner*. Zweiter Bericht. 50 S. in 8⁰. Der Verein wurde im Jahre 1882 gegründet und singt an Festtagen in der Kirche, sowie Oratorien im Saale. Der Chor besteht zur Zeit aus 70 Personen von denen nur 14 (!) Stimmen auf die Männerstimmen kommen, fürs männliche Geschlecht ein ungünstiges Zeugnis. An Kompositionen werden sowohl die klassischen Werke unserer Meister aufgeführt, wie neuere und zum Teil auch Werke des 16. und 17. Jahrhunderts. Der Dirigent zeichnet sich auch als Komponist und als ein in der Musikliteratur wohl bewanderter Musiker aus.

* Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. Deel VII, 2. Stuk. Der Inhalt besteht aus einem Rechen-

schaftsbericht über das Jahr 1901, einer Aufforderung ein Instrumenten-Museum zu gründen, einer Biographie Cornelius de Leeuw's und eines Verzeichnisses von niederländischen Druckwerken mit Musik verfasst von D. *F. Scheurleer.* Wie kann ein so fleifsiger Büchersammler ein so unpraktisch angelegtes Verzeichnis von Druckwerken herausgeben? Als 1. Abteilung liest man „Algemeene Verzamelingen". Das erste Buch ist ohne Jahr und soll ins 16. oder 17. Jahrhundert gehören, darauf folgen Bücher von 1828, 1832, 1833, 1836, ohne Jahr, 1839, 1842 und so fort in chronologischer Ordnung, öfters unterbrochen durch undatierte Drucke. Die 2. Abteilung trägt die Überschrift: „Zestiende Eeuw" und beginnt mit 1544, geht chronologisch bis 1564, springt auf 1614 über, kehrt nach 1570 zurück, springt nach 1641 über, kehrt nach 1571 zurück u. s. f. Wenn die späteren Drucke auch nur neue Auflagen sind, so gehören sie bei einer chronologischen Ordnung nicht dahin und können dort nur als Hinweis angeführt werden. Die Geusen Liet Boexken reichen bis zum Jahre 1872, wozu dann die Überschrift „16tes Jahrhundert"? Bei kleinen Verzeichnissen von Werken eines Autors ist die chronologische Ordnung wohl angebracht, doch bei einem so mannigfachen Verzeichnis von mehreren Bogen ist die alphabetische Ordnung das einzig richtige. *J. W. Enschedé's* Biographie de Leeuw's ist sehr ausführlich behandelt und mit Musikbeispielen versehen, Leeuw war Musiker und Musikdrucker, sein Geburtsjahr ist zweifelhaft, die Einen geben 1613, 1617, die Anderen 1621 in Edam an. Er ist besonders bekannt durch die Herausgabe der geistlichen Liederbücher von Camphuysen's und Dathenus'.

* In Gustav Schloessmann's Bücherei für das christliche Haus, Band II, erschien 1903 auch eine Geschichte der geistlichen Musik von *Hermann Barth*, kl. 8°, 180 Seiten. Dieselbe ist für einen gröfseren Leserkreis bestimmt und daher flüchtig alle Perioden der Musik berührt. Man darf bei einer solchen Darstellung nicht verlangen, dass der Verfasser wohl bewandert in den neuesten Erforschungen der Musikgeschichte ist, doch kommen mitunter recht wunderliche Aussprüche zu Tage, so z. B. Seite 45 wo es heifst: „Die italienischen Komponisten haben nach dem unübertrefflichen Palestrina *wenig* mehr für die geistliche Musik geleistet?" Dass der Palestrinastil in Italien bis ins 18. ja selbst noch im 19. seine zahlreichen Komponisten fand, scheint dem Herrn Verfasser unbekannt zu sein. Es liefse sich noch gar manches anführen, doch halten wir das ganze Unternehmen für verfehlt, da sich schwerlich jemand finden wird, der für die flüchtige, dem Leser mit unbekannten Namen gespickte Darstellung interessieren wird.

* Hierbei eine Beilage: Katalog aus Stuttgart, Bog. 6.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXV. Jahrg. 1903.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 5.

Die Tonarien.

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde bei der philosophischen Fakultät der Universität Leipzig von *F. X. Mathias.* Graz, Verlagshandlung Styria, 1903.

Was ist ein Tonarius? Ein Tonarius ist — ein Tonarius. Ich bekenne freimütig, dass ich im ersten Augenblicke eine kurze, bündige Erklärung des Wortes nicht zu geben vermochte. Den Versuch, in die Wildnis mittelalterlicher Musiktraktate einzudringen, um wohlvorbereitet an die Lektüre der Arbeit gehen zu können, gab ich bald auf, zumal von allen Seiten nach einer kritischen Neuausgabe gerufen wird, mir auch neben Spezialarbeiten Eitner's Monatshefte für Musikgeschichte, Haberl's Kirchenmusikalisches Jahrbuch, die Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, „Bücher, die heutzutage kein Musikhistoriker entbehren kann, da sie durch ihre immense Fülle von Notizen und Forschungsresultaten seine Führer, seine Magazine bilden“, zu Gebote stehen. Aus „der Fülle von Notizen“ hebe ich einige heraus.

„Regino von Prüm teilte die Antiphonen nach Tönen ab und die Differenzen und Schlussklauseln (divisiones tonorum seu differentias, quae in extrema syllaba in versu solent fieri) ordnete er nach der Tradition und nach den Gesetzen der harmonischen Wissenschaft. Ebenso verfuhr er mit den Kommunionen, Introitus und Responsorien. Diese Zusammenstellung ist sein Tonarius.“ „Ein Tonarius enthält die Anfänge der Antiphonen, Introitus, Communionen und Responsorien.“ „Gewisse Tonformeln liefsen das Wesen einer Tonart leicht erkennen. Diese Formeln oder neumae waren nie den Ge-

sängen beigesetzt, sondern finden sich nur in den Tonarien aufgezeichnet, d. h. in Verzeichnissen von Gesängen, von denen jedoch nur die Anfangsworte angegeben sind." „Ein Tonarius ist eine nach den modis geordnete Liste fast aller Antiphonen des Offiziums und des Missale, sowie der Hauptformeln und Psalmausgänge." „Die beste Kenntnis der Veränderungen, welche im Laufe der Zeit die Melodien in Bezug auf den modus (Tonart) erfahren haben, giebt eine Vergleichung der drei Hauptdenkmäler der liturgischen Gesänge: 1. der Tonarius von Regino, 2. der von Guido von Arezzo, 3. der Traktat De modorum formulis von Pseudo-Odo."

Mein freimütiges Bekenntnis, das ich oben abgelegt, kann ich nur wiederholen und es wird es mir wohl niemand verdenken, wenn der Titel „die Tonarien" mir wie Sirenengesang entgegen tönte. Doch bald kam ich zu der Überzeugung, dass mit Dr. Franz Xaver Mathias, Organist am Strafsburger Münster, eine neue, fähige Kraft in die Reihen der Forscher auf dem Gebiete der mittelalterlichen Musikgeschichte und speziell des Gregorianischen Chorals tritt. Zwar ist die vorliegende Studie nur das allgemein orientierende Einleitungskapitel eines gröfseren Werkes: „Königshofen (der Strafsburger Chronist) als Choralist. Sein Tonarius", doch weckt diese Probe der Geistesarbeit des Herrn Dr. Mathias eine günstige Meinung von dessen Wissen und Können. Weitere Beweise werden gewiss nicht lange auf sich warten lassen.

Beschränkten sich ältere Versuche der Verbesserung des römischen Kirchengesanges darauf, entweder auf Grund der überkommenen Theorien der Kirchentonarten einzelne Wendungen anzufechten, oder aber mittels Vergleichung älterer Handschriften jüngere, verdorbene Lesarten zu berichtigen, so ist die neueste Zeit zu einem ganz anderen Verfahren übergegangen, in dessen leitender Idee sich die ganze Kühnheit modernen Forschergeistes offenbart. Man erkannte die enge Verwandtschaft der Melodien von Gesängen gleicher Gattung (Antiphonen, Responsorien etc.), aber verschiedener Textunterlagen und schloss daraus, dass eine nur beschränkte Anzahl ursprünglicher Gesänge im Verlaufe der Jahrhunderte durch Anpassung längerer oder kürzerer Texte vervielfältigt und damit der reiche Schatz des Gregorianischen Gesanges, welcher heute den stolzen Besitz der katholischen Kirche bildet, angehäuft worden sei. Meines Wissens war Hugo Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift, 1878, S. 144, 148, 190, der erste, der gleiche Melodieen mit verschiedenen Texten zusammenstellte. Seither haben die Benediktiner von Solesmes (in

der Paléographie musicale seit 1889) durch die Abhandlungen über den Einfluss des lateinischen Sprachaccents auf die melodische und rhythmische Struktur der Gregorianischen Gesänge zur vollsten Klarheit erwiesen, dass je nach dem gröfseren oder geringeren Silbenreichtum der jedesmaligen Texte die Melodien durch Einschiebsel erheblich erweitert oder durch Auslassungen zusammengedrängt werden, ohne dass darum ihre Identität in Frage gestellt ist. Dieser kühn entworfene Gedanke eröffnet Aussichten auf fest formulierbare rhythmische Grundlagen der Struktur der alten Gesänge, welche schon jetzt deren eigentliches Wesen in ganz anderem Lichte erscheinen lassen als die früheren verschwommenen Ideen von einer freien Deklamation in annähernd gleichen Zeitwerten der einzelnen Töne und Figuren. Die Erkenntnis ist nicht mehr von der Hand zu weisen, dass es unter den konkreten Einzelmelodien eine Anzahl Melodietypen giebt, deren rein musikalische Konzeption zwar zweifellos ursprünglich durch einen Text inspiriert worden ist, aber möglicherweise nicht durch einen prosaischen lateinischen, sondern vielleicht durch einen metrischen griechischen oder auch durch einen hebräischen Text. Selbst wenn dieser Ursprung sich niemals ganz sollte aufdecken lassen (ist doch die ältere byzantinische liturgische Notation heute noch ein Buch mit sieben Siegeln), so scheint es trotzdem möglich, rein musikalisch befriedigende melodisch-rhythmische Grundlagen festzustellen, aus welchen sich bindende Normen für den Vortrag der Kirchengesänge ableiten lassen, so s. B. die Einhaltung annähernd gleicher Zeitabstände für die Folge von Hauptaccenten und demgemäfs starke Beschleunigung von Partien mit gehäuften accentlosen Silben einerseits und stark gedehnter, getragener Gesang für silbenarme Texte andererseits.

In den Dienst solcher Ideeen stellt sich Dr. Mathias' Arbeit, ja sie geht noch über die Annahme einer immerhin ziemlich grofsen Anzahl von selbständigen Melodien verschiedener Anlage hinaus, zur Aufweisung weniger, für die einzelnen Tonarten und die besonderen Gattungen der Gesänge charakteristischen Formeln, deren Kenntnis jeden mit den leitenden Prinzipien durch die systematische Lehre vertraut gewordenen Sänger in stand setzt, sozusagen in jedem Einzelfalle die Komposition des betreffenden Gesanges aus sich heraus frei zu reproduzieren.

Die Bekanntschaft mit diesen Formeln zu vermitteln und zugleich ihre Handhabung im konkreten Falle durch systematische Einführung in altüberkommene Praxis zu lehren, ist der Zweck der Tonarien.

Die im Abendlande bis zurück ins neunte Jahrhundert nachweisbaren, auf ältere Muster in Byzanz, beziehungsweise Syrien verweisenden Tonarien sind systematische Zusammenstellungen der Kirchengesänge zunächst in Hauptrubriken nach den Tonarten, in denen sie sich bewegen, und innerhalb der Tonarten nach liturgisch-musikalischen Gesichtspunkten gegliedert (Mess- und Offiziumsgesänge, oder Antiphonen und Responsorien). Einerseits geben sie den musikalischen Schematismus der Gesänge unter Voranstellung allgemeiner Formeln und Modelltexte (Noeane, euouae) und waren darum förmliche Lehrbücher des liturgischen Gesanges, andererseits waren sie Sammlungen der tonartlich und der Gattung nach zusammengehörigen Texte und daher Handweiser, Schlüssel für das Verständnis der besonders vor Guido's Reform der Notenschrift nur andeutenden Notierungen der Gesangbücher (Antiphonarien, Gradualien). Die letztere Bedeutung der Tonarien trat zurück, nachdem die Notierung sich zu voller Bestimmtheit entwickelt hatte. Vom 13. bis 16. Jahrhundert hatten sie nur noch Wert als kurzgefasste Lehrbücher, danach verschwinden sie.

Es ist das besondere Verdienst von Dr. Mathias' Arbeit, einmal eingehend über Wesen, Zweck und spezielle Anlage der Tonarien sich verbreitet zu haben. *Paul Runge.*

---

* Briefe von *Hektor Berlioz* an die Fürstin *Carolyne Sayn-Wittgenstein*, herausgegeben von La Mara. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1903. 8°. 188 S. Eine deutsche Biographie von Berlioz ist noch nicht geschrieben. Die Aufgabe wäre verlockend, aber zugleich sehr schwer. Bei keinem anderen Musiker hat man so sehr, wie bei Berlioz das Gefühl, einem modernen Menschen gegenüber zu stehen, dessen Seelenleben reich genug ist, um auch für sich allein betrachtet zu interessieren. Mit einer Erzählung der Lebensschicksale und einer Analyse seiner Werke würde man diesem Künstler nicht gerecht. Die vorliegende Briefsammlung wird das einem jedem beweisen, der es nicht schon wusste. Sie enthält wirklich einmal Bekenntnisse, die eine gewisse nervöse Ursprünglichkeit besitzen. Berlioz' eigene Memoiren erscheinen diesen Briefen gegenüber konventionell und kalt. Freilich entbehren sie nicht einer gewissen journalistischen Technik, aber hier ist ein ganz eigenartiger Stil, über den der Autor selbst die feine Bemerkung macht: „J'ai trop de violence, j'ai voulu me calmer et n'y suis pas parvenu; cela donne aux allures de ma prose quelque chose d'inégal, de tibutant. comme la marche d'un homme core."

Wir erfahren durch diese Briefe wohl eine ganze Menge musikgeschichtlich interessante Dinge, aber gerade das scheint mir nicht das

Beste an ihnen zu sein. Abgesehen von allem wissenschaftlich Bedeutsamen, besitzen sie einen grofsen litterarischen Wert. Das Französisch ist elegant, natürlich. Dabei ist das Buch voll von geistreichen Bemerkungen. Sorglos werden sie hingeworfen. Man empfindet unwillkürlich, dass der Autor nicht nötig hat, mit seinen Einfällen sparsam umzugehen. Scharfe Satire wechselt mit interessanter Selbstbeobachtung; es fliefsen allerlei Bemerkungen über Kunst und Schaffen mit ein, wir lernen Berlioz bei seiner Arbeit wie in seinen Mufsestunden kennen. Zwar klagt er viel über körperliche und seelische Schmerzen, aber die Lektüre dieser Briefe bleibt doch ein grofser Genuss.

Die Herausgeberin hat das Buch nicht ohne eine kleine Vorrede in die Welt geschickt. Ihre intensive Beschäftigung mit Liszt scheint sie dabei ein wenig gegen Berlioz eingenommen zu haben. Sie macht es ihm z. B. zum Vorwurfe, dass er „kaum vorübergehend für das naheliegende Gefühl der Dankbarkeit gegen Liszt“ Worte gefunden habe, und stellt der „Ichsucht des französischen Meisters“ die „mit frommem Glauben, selbstloser Menschenliebe und künstlerischem Idealismus erfüllte Seele“ Liszt's gegenüber. Das Urteil, das in einer solchen Parallele liegt, ist unberechtigt. Bemühen wir uns, jeden Künstler aus sich heraus zu verstehen! Berlioz schreibt gelegentlich an die Fürstin: „Vous n'avez rien à pardonner, je n'ai point d'excuses à vous faire, puisque vous comprenez.“ Zudem weifs in diesem speziellen Falle die Herausgeberin selbst, dass die Briefe von Berlioz an Liszt leider verloren sind. Sicherlich wird der temperamentvolle Franzose in ihnen jenem naheliegenden Gefühl Ausdruck gegeben haben. Bei Erwähnung einzelner Namen orientiert La Mara den Leser durch kurze Fufsnoten. Das ist sicherlich notwendig. Aber wenn man weifs, dass mit Heine der Dichter, mit Paganini der Geiger gemeint ist (was übrigens nur wenigen der Leser zweifelhaft sein wird), so genügt das vollkommen. Wozu die Notiz, „der grofse Dichter“, „der berühmteste aller Geiger“. Die schmückenden Beiwörter sind durchaus nicht angebracht. Auch in solchen Kleinigkeiten müsste die Herausgeberin eines stark ästhetisch wirkenden Buches vorsichtig und sorgfältig sein.

Köln, im Februar 1903. Dr. *Gerhard Tischer.*

* *Schubartstudien* von *Ernst Holzer.* Mit einem Bilde Schubart's und Musikbeilagen. Ulm 1902. (Sonderabdruck aus der Ulmer Vereinspublikation. 4°. 51 Seiten. Schon im Jahre 1899 veröffentlichte derselbe Verfasser zwei kleine Arbeiten, betitelt Schubertiana (M. f. M. 32, 19 u. 167), die sich mit seinen Leistungen als Schriftsteller und Komponist beschäftigten. In vorliegender umfangreicherer Arbeit giebt er Biographisches, bespricht seine literarischen und Musikarbeiten, teilt Gedichte und Musikpiecen, Lieder und Klavierpiecen mit. Der Verfasser sieht bei aller Begabung Sch.'s dessen zerfahrenes Wesen, was ohne gründliche Vorstudien in keinem Fache etwas Hervorragendes leistete. Nur als Kritiker stellt er ihn als Muster hin und sucht dies aus Beispielen zu beweisen; ebenso muss man Sch. zum Teil auch als Dichter von Volksliedern eine gewisse Anerkennung nicht versagen, obgleich sie öfter ins Rohe über-

schlagen, dennoch den Volkston stets treffen. Sehr sorgsam ist der biographische Teil behandelt. Sch.'s Vater war sehr musikalisch und in seinem Hause spielte die Musik eine grofse Rolle. Daniel, der Sohn, zeichnete sich schon mit 8 Jahren als musikbegabt aus, komponierte auch schon mit 9 Jahren kleine Stücke. In Nördlingen besuchte er die Schule, wo er wenig Gelegenheit fand Musik zu treiben, dennoch geriet er in die Gesellschaft liederlicher Fiedler, die, wie er selbst sagt, ihm seine Sitten verdarben. 1756 kam er nach Nürnberg, dort erhielt er vom Stadtkapellmeister *Grüber* Unterricht im Generalbass und Komposition, lernte die Werke Sebastian Bach's kennen, die er zeitlebens als höchste Leistungen in der Kunst schätzte und in Zeitschriften darauf aufmerksam machte. Der Unterricht bei Gruber scheint die einzige Anweisung gewesen zu sein, die er in der Musik erhalten hat und es ist bei seinem Naturell sehr fraglich, wie weit derselbe anhaltend war. Noch Schüler, erhielt er schon eine Stelle als Frühmesser, gab Klavierunterricht und spielte oft in Familienkreisen. Einige Lieder auf durchziehende preufsische Husaren gedichtet und komponiert fallen in diese Zeit, sie flogen in alle Welt, wurden in Schwabach gedruckt und vom Volke gesungen, ohne den Komponisten zu nennen oder zu kennen. Das gleiche Treiben setzte er in Erlangen als Student fort. Von hier kam er mit ziemlich wüstem Kopfe nach Hause und führte ein Bummelleben in Aalen, wesentlich durch Musik ausgefüllt. Er organisierte eine Stadtmusik, eine Art Orchesterverein, worin auch der Handwerker Aufnahme fand, komponierte Kirchenstücke, Sinfonien, Sonaten, Arien und andere Kleinigkeiten in Menge, die später unter seinem und fremden Namen in alle Welt ausflogen. Nach einer planlosen Streiferei im Limpurgischen trat Sch. die Stelle eines Präzeptors und Organisten in Geislingen an, wo er — um wenig Geld — neben der Schule noch die städtische Musik nebst dem Organistenamte zu versehen hatte. In dieser elenden Stellung heiratete er eine jener hausbackenen deutschen Frauen. Ein Besuch in Ludwigsburg reifte den Entschluss, Geislingen mit Ludwigsburg, der prächtigen Residenzstadt, zu vertauschen. Hier schwamm er mit Wonne so ganz in seinem Element. Die Hofkapelle unter Jomelli's Leitung bestand zur Zeit aus ausgezeichneten Musikern, denen er teils vorspielte, teils von ihnen lernte. Bald war er in den höchsten Kreisen der gesuchtetste Musiklehrer. Eine Liebesaffaire brachte ihn ins Gefängnis und dann wurde er Landes verwiesen. Auf dem nun folgenden Wanderleben war die Musik allein die Ernährerin. In Mannheim hätte er fast an Kurfürst Karl Theodor's Hofe eine Anstellung erhalten, doch sein „loses Maul“ brachte ihn darum. Er ging nach Augsburg und wurde Zeitungsschreiber. Hier fand er eine sesshafte bürgerliche Existenz und verlebte die glücklichste Zeit seines unruhigen Lebens. Er gründete 1774 die „Deutsche Chronik“, ein politisches Blatt mit sahlreichen Kritiken von Musikwerken, Konzerten und anderen Kunstwerken, welches sich bald einen weiten Leserkreis erwarb und Schubart gute Geldeinnahmen verschaffte; doch die freimütigen religiösen Ansichten schufen ihm viel Feinde, die den Kurfürsten zu bestimmen wussten,

Sch. das Land zu verbieten. Er ging nach Ulm, setzte die Herausgabe der Deutschen Chronik fort, liefs seine Familie nachkommen, bis ihn auch hier seine Feinde stürzten, ihn am 22. Januar 1777 nach Blaubeuren lockten, wo der Arglose festgenommen und nach der Feste Hohenasperg transportiert wurde. Erst in einem düsteren Felsenloche eingesperrt, wo er 377 Tage schmachtete, dann erst in ein freundlicheres Zimmer im Kommandantenbau gebracht, doch erst 1782 wurde ihm eine humanere Behandlung zu teil. Für die Familie sorgte der Herzog. Am 11. März 1787 schlug seine Erlösungsstunde und der Herzog kündigte ihm selbst seine Freilassung an, ernannte ihn zum Direktor der Hofmusik und zum Theaterdichter in Stuttgart, damit er im Lande bleibe und nicht etwa im Auslande seine gerechten Anklagen laut werden lasse. Ferner erhielt er die Erlaubnis, seine Zeitung unter dem Titel „Vaterlands-Chronik" fortführen zu dürfen, die auch von 1787—1791, seinem Todesjahr, erschien. Geistig und körperlich gebrochen lebte er nur noch vier Jahre und starb den 10. Oktober 1791. — Die von Holzer mitgeteilten 6 Lieder und 3 Klavierpiecen zeigen in keiner Weise ein hervortretendes musikalisches Erfindungstalent und machen den Eindruck einer recht niederen Dilettantenmusik, sowohl die Lieder, besonders aber die Klavierpiecen. Ein volkstümliches Lied muss einfach aber melodiös sein, das erstere sind sie im höchstem Grade, zum zweiten aber fehlt alles, daher lasst ihn als Komponisten ruhen, als Dichter leistete er weit Besseres.

* *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* für 1902. Neunter Jahrgang. Herausgegeben von *Rudolf Schwartz*. Leipzig, C. F. Peters, 1903. 4⁰. 135 Seiten. Die Bibliothek wurde im Jahre 1902 von 3651 Personen besucht, die 5540 theoretische und 3539 praktische Musikwerke lasen. Obenan stehen im Gebrauche die Monatshefte für Musikgeschichte, die von 66 Personen benützt wurden. An Artikeln enthält der Jahrgang: Buxtehude, Händel, Bach von Max Seiffert, der sich um die Frage dreht, was ist in den Abendmusiken in Lübeck unter Buxtehude aufgeführt worden? Die Antwort darauf ist sehr fraglich, da alle und jedwede dokumentarische Nachricht darüber fehlt. Nur 5 Textbücher aus den Jahren 1678, 1683, 1688, 1700 und 1705 haben sich erhalten und legen Zeugnis ab, dass an 5 Donnerstagen in der Adventzeit die Aufführungen stattfanden und am Neujahrstage der Organist und Leiter derselben das Recht hatte, bei den Bürgern sich einen Geldbeitrag zu erbitten. Trotzdem sich 150 Kantaten von Buxtehude erhalten haben, die teils in Lübeck (gegen 20), die übrigen in Upsala sich befinden, giebt keine davon Kunde, dass sie für die Abendmusiken bestimmt war. — Der nächste Artikel ist dem 1902 verstorbenen Dr. *Friedrich Chrysander* von Hermann Kretzschmer gewidmet. Überraschend ist die Kunde, dass Chrysander nur eine Seminarbildung in der Jugend genoss und all sein umfassendes Wissen durch eigene Kraft und Selbststudium sich erwarb. Am 8. Juli 1826 in dem mecklenburgischen Flecken Lübtheen geboren, konnten die Eltern, die durch den Brand ihrer Mühle gänzlich verarmt waren, für die Erziehung Friedrich's nichts aufwenden, jedoch stets fand sich ein freundlicher Helfer, der

den wissbegierigen Knaben weiter förderte, und so lernte er neuere Sprachen, hörte Vorlesungen auf der Rostocker Universität, bezog 1847 das Lehrerseminar in Ludwigslust, wurde 1849 Lehrer an der Bürgerschule zu Doberan, kam von hier nach Schwerin an die Guffi'sche höhere Töchterschule, die ihm auch ein reichliches Einkommen bot. Von Jugend ab für Musik empfänglich, ohne je Gelegenheit zu finden sie irgendwie auszuüben, erwachte die alte Lust, als er in Schwerin vielfach Gelegenheit fand Oper und Konzert zu besuchen. Mit Eifer warf er sich auf das Selbststudium der Theorie der Musik und brachte in kurzer Zeit eine Oper zu stande, doch nicht als Komponist sollte er sein Leben beschließen, sondern als Musikschriftsteller und zwar führten ihn die Richard Wagnerschen Opern auf den Weg, denen er mit leidenschaftlicher Verehrung anhing und sie gegen die Verächter verteidigte. Als Komponist trat er nur im Jahre 1870 mit patriotischen Liedern hervor, die er in der damals von ihm redigierten Allgemeinen musikalischen Zeitung veröffentlichte und die den Dilettanten in jeder Hinsicht verraten. Man wundert sich nur darüber, wie ein so strenger Richter seine eigenen Erzeugnisse so wenig zu beurteilen im stande ist. Ebenso dilettantenhaft waren seine Klavierauszüge von Händel'schen Opern, über die Julius Schäffer 1876 eine Broschüre veröffentlichte, worin er sehr scharf gegen Chrysander vorgeht. 1855 erwarb er sich an der Rostocker Universität durch Einreichung seiner musikhistorischen Arbeiten und einer mündlichen Prüfung in Ästhetik und Akustik den Titel eines Doktors. Noch mehrfach wechselte er den Aufenthaltsort. In Vellahn heiratete er die Tochter eines früheren Lehrers seines Geburtsortes, eine Jugendgespielin; von Vellahn ging er nach Lauenburg, bis er in Bergedorf bei Hamburg eine Gärtnerei erwarb, nach und nach Treibhäuser baute und einen einträglichen Handel mit Gartenfrüchten betrieb, die ihm den Lebensunterhalt und die Mittel zur Herausgabe Händel'scher Werke gewährten. — Derselbe Verfasser schreibt noch einen zweiten Artikel: Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik — Dolmetschkunst — Programme über Musikwerke, die in der Jetztzeit immer mehr und mehr in Gebrauch kommen und von Berufenen und Unberufenen massenhaft auf den Markt gebracht werden, viel gekauft und zur Unzeit gelesen werden. *Brahms* Volkslieder von Max Friedländer bilden den letzten Artikel in dem 49 Bearbeitungen von Volksliedern besprochen und die Quelle nachgewiesen wird. Die meisten sind der Zuccalmaglio'schen Sammlung entnommen, von denen aber nicht alle Volkslieder sind, sondern Kompositionen von Zuccalmaglio selbst, der sie als Volkslieder in seine Sammlung einschmuggelte. Seite 71 wird ein Urteil Brahms' über *Franz Magnus Böhme's* vermehrte Ausgabe von Erk's Liederhort mitgeteilt, was nicht sehr schmeichelhaft klingt und sie mit Recht als unkünstlerisch und unwissenschaftlich bezeichnet. Man kann noch hinzufügen: und konfus, wie der ganze Mensch. Wie *Spitta* denselben als Herausgeber dringend empfehlen konnte, bleibt unbegreiflich und ist nur dadurch zu erklären, dass er Böhme's Liedersammlungen ganz oberflächlich kannte, denn schon sein Altdeutsches Liederbuch leidet an denselben

Fehlern. Max Friedländer teilt noch als Anhang zwei Lieder von Karl Maria von Weber mit, die bisher wenig bekannt waren, nämlich die Kerze: Ungern flieht das süfse Leben, und Ein Gärtchen und ein Häuschen drin, für 1 Singstimme mit Klavierbegleitung, nur auf 2 Notensysteme notiert. Den Schluss des Jahrganges bildet wie gebräuchlich ein Verzeichnis der im Jahre 1902 in Europa erschienenen Bücher und Schriften über Musik. Man staunt über die Fülle der erschienenen Bücher.

* *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* für das Jahr 1902. Herausgegeben von Fr. X. Haberl. Redaktionsschluss am 28. Dez. 1902. 17. Jahrgang. Regensburg bei Friedr. Pustet. gr. 8⁰. 240 Seiten und 96 Seiten Partitur von 7 Motetten von *Luca Marentio* als Fortsetzung zu Jahrbuch 1900. Der Band enthält wertvolle musikhistorische Arbeiten und beginnt mit einer Biographie über Adam von Fulda über dessen Leben zwar nur wenig zu berichten ist, dessen Kompositionen aber in so reichlichem Mafse vorhanden sind, dass eine Wiedergabe und kritische Beleuchtung wohl angemessen ist, und dieser Aufgabe wird der Verfasser Dr. *W. Niemann* in jeder Hinsicht gerecht. Adam lebte im 15. Jahrhundert, war wahrscheinlich in Fulda geboren und diente einem deutschen Fürstenhause. Er hinterliefs eine theoretische Abhandlung, die Gerbert abdruckt und eine Reihe mehrstimmige Tonsätze, darunter auch zwei deutsche Lieder; sämtliche Tonsätze, 16 an der Zahl, teilt der Verfasser in kleiner Partitur, d. h. die Stimmen auf 2 bis 3 Notensysteme verteilt, mit. Leider ohne Textunterlage in der Voraussetzung, dass er derselben nicht fähig ist. Über diesen Gegenstand findet man aber Belehrung im Zarlino, Abdruck derselben in M. f. M. 27, 45, in Bellermann's Kontrapunkt und im 4. Bde. Publikation Seite 39, wo derselbe ausführlich und mit Beispielen behandelt ist. Die im Ms. Canonici misc. 213 in Oxford Bodleian unter Adam vorkommenden Sätze die in Stainer's Dufay veröffentlicht sind, erklärt der Verfasser als nicht dem obigen Adam angehörend. Sein Urteil fufst nur auf dem Charakter der Tonsätze selbst und bei seiner genauen Kenntnis derselben wird man ihm wohl zustimmen müssen. Der nächste Artikel bringt den Brief des Papstes Leo XIII. an die Hymnologen der neueren Erforschung des ursprünglichen gregorianischen Gesanges, speziell an den Abt des einstigen Benediktinerklosters in Solesmes gerichtet in lateinischer Sprache nebst deutscher Übersetzung. In langer Replik von J. Bogaerts, welcher die frühere Wiedergabe des katholischen Chorals verteidigt, spitzt sich dieselbe zu dem überraschenden Ausspruche „Billigt der Hlge. Vater durch sein Breve den liturgischen Gebrauch der fraglichen Gesänge? Nein, der Hlge. Vater billigt ihn weder, noch empfiehlt er ihn irgendwie.“ Und doch heifst es in dem päpstlichen Breve: „Wer also immer aus den Reihen des Welt- oder Ordensklerus sich berufen fühlt, zur wissenschaftlichen Vervollkommnung oder zur Pflege dieser Kunst beizutragen, der möge nach seinen Fähigkeiten eifrigst und in voller Freiheit daran mitarbeiten“, und daran schliefst sich noch ein besonderes Lob an den Abt zu Solesmes für seine Bestrebungen. Seite 64 beschreibt Herr *Edmund Lange* „Ein musikalisches Manuskript des 11. Jahrhunderts“.

(Merkwürdig, was doch alles „musikalisch“ sein soll; einst hatte auch die Kgl. Bibliothek in Berlin eine musikalische Abteilung, die sich dann in eine Musik-Abteilung entpuppte. Dresden hat sogar einen musikalischen Instrumentenmacher!) In der Tetschner Schloss-Bibliothek befindet sich obiges „musikalische“ Ms. unter der Bezeichnung Ms. 273 in kl. 8°-Format, 148 Blätter mit mehreren Musik-Abhandlungen, die der Verfasser Seite 69 verzeichnet und deren er 9 aufzählt. Seite 73 druckt er den zweiten nebst 3 photographischen Abbildungen von Schriftseiten, zum Teil mit Neumen versehen, ab. Seite 79 werden 35 Verszeilen mitgeteilt nebst einem photographischen Abdruck der Folioseite 136a mit Neumen. Die übrigen Artikel betreffen die Neuzeit. Die Motetten von *Marentio* bilden den Anhang und zeichnen sich sowohl durch ihren harmonischen Wohlklang, als durch ihre kontrapunktische Führung der Stimmen aus.

* *Denkmäler der Tonkunst* in Österreich. X. Jahrgang, 1. Teil: *Orazio Benevoli*, Festmesse und Hymnus zur Einweihung des Domes in Salzburg 1628 mit 53 Stimmen (16 Vokal- und 34 Instrumental-Stimmen) nebst 2 Orgeln und dem Basso continuo. Partitur nebst einer Seite des Original-Manuskriptes in Facsimile. Wien 1903, Artaria & Co. gr. fol. 18 Seiten Vorwort des Herausgebers *Guido Adler* und 99 Seiten Partitur, der noch ein Revisionsbericht folgt. — Benevoli lebte von 1602 bis 1672; in Rom geboren und gestorben, zuletzt Kapellmeister an San Pietro in Rom. Benevoli schrieb die Messe im Alter von 26 Jahren und sie ist historisch von Interesse, da sie ein lebhaftes Bild giebt, wie schnell die Grundsätze und strengen Vorschriften des 16. Jahrunderts durch den Einfluss der Oper vergessen sind. Die Armseligkeit der Motive ist dieselbe geblieben, nur singt man nicht mehr in langen Noten, sondern in schnellen Sechzehnteln, man schreibt nicht mehr melodisch geführte Stimmen, sondern Akkord an Akkord. Trompeten, Posaunen, Cornetten und Clarini nebst 2 Pauken müssen den inneren Gehalt durch Lärm ersetzen. Ein Kontrapunkt der billigsten und langweiligsten Art soll dem Tonsatze die kirchliche Stimmung ersetzen. Das Kyrie-Motiv erinnert weit mehr an einen Marsch als an eine Anrufung Gottes. Nirgends entdeckt man ein der Handlung entsprechendes Motiv, nirgends irgend eine Stelle, die nur halbwegs von Interesse ist. Man kann dem Herausgeber nur dankbar sein, dass er das Monstrum von Partitur — das Ms. im Besitze des städtischen Museums in Salzburg hat eine Gröfse von 83 cm Höhe zu 56 cm Breite — neu herausgegeben hat, denn dass der Verfall der Kirchenmusik in so kurzer Zeit erfolgte, ist eine ganz neue Erfahrung.

Der X. Jahrgang 2. Teil enthält den 3. Band (Schlussband) von Johann Jakob Froberger's Orgel- und Klavierwerken. Der 1. Band erschien im 4. Jahrgange und der 2. Band im 6. Jahrgange. Im ganzen wurden auf Grund von 37 Vorlagen veröffentlicht: 25 Toccaten, 18 Capriccios, 14 Ricercare, 6 Canzonen, 8 Fantasien, 30 vollständige Suiten und 4 Einzelsätze. Im Revisionsberichte des 3. Bandes folgen noch einige zweifelhafte und untergeschobene Kompositionen. Der Herausgeber Prof. Dr. *Guido Adler* spricht sich über die Bedeutung Froberger's Kompositionen

folgendermafsen aus: Froberger hat nicht nur das von Frescobaldi übernommene künstlerische Erbe auf dem Gebiete der Fugenkomposition mit grofsem Erfolge fortgeführt, sondern auch im Anschlusse an die französischen Klavieristen und Lautenisten die Klaviersuite an das erste Ziel ihrer Vollendung gebracht. In den Variationen und variationenhaften Gebilden treten auch englisch-niederländische Einflüsse hervor. Seine Toccaten bilden ein wichtiges Mittelglied zwischen den italienischen Schulen früherer Zeit und den mitteldeutschen Meistern der Folgezeit. Froberger's Ricercare, Canzonen, Capriccios und Fantasieen sind als Vorformen der klassischen Fuge anzusehen. Die Grenzen innerhalb der einzelnen genannten Gruppen dieser Fugengebilde sind nicht genau gezogen; ihr historischer Ursprung verwischt sich, je weiter die Formen fortschreiten. Es sind zumeist mehr äufserliche Rücksichten und historische Momente, welche diese Terminologie eine Zeitlang noch aufrecht erhalten, bis dieselbe dann am Ende des 17. Jahrhunderts versinkt und in der unmittelbar folgenden Zeit nur noch ab und zu als Reminiscenz auftaucht. Wir finden bei Froberger's Werken dieser Art manchmal ein und dasselbe Stück hier als Fantasie, dort als Capriccio, wieder einmal als Canzona und auch als Ricercare bezeichnet. Für alle aber finden wir in der Zeit um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert die Bezeichnung „Fugue" („Fuga", „Fuge"). Es wird notwendig sein, die historischen Verbindungsfäden der Zwischenformen noch genauer nach rückwärts zu ziehen und ihre Verbindung und Verknüpfung in der Folgezeit präzis nachzuweisen.

* Das erste evangelische Choralbuch (Osiander, 1586). Von Prof. Dr. *Friedrich Zelle*, Direktor. Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht der Zehnten Realschule zu Berlin. Ostern 1903. Berlin, Weidmann'sche Buchhandlung 1903. Programm Nr. 136. 4°. VI Seiten Einleitung, 20 Seiten mit 50 vierstimmig. Chorälen. *Lucas Osiander*, 1534 geboren, 1604 gestorben, war Theologe, seit 1555 Prediger, zuletzt Pfarrer in Esslingen, also ein Dilettant in der Musik, dennoch besafs er eine theoretische und praktische Musikbildung, die ihn befähigte gleich einem Musiker sich in der Komposition, dem mehrstimmigen Tonsatze, regelrecht auszudrücken. Die einstige Schulbildung auf den Lateinschulen behandelte die Musik mit gleicher Gründlichkeit wie die Lehre der lateinischen Sprache; die Schüler erhielten ein Lehrbuch in die Hand und lernten nicht nur die Elementarkenntnisse in der Musik, sondern wurden auch in der Setzkunst unterrichtet, daher konnten sie nach vollendeten Universitätsstudien, ehe sie eine Fachanstellung erlangten, den Posten eines Organisten oder Kantors bekleiden. Osiander's Satz ist zwar kein Mustersatz, was man kaum verlangen kann — von Härten und Ungeschicklichkeiten ist kaum ein Satz frei — dennoch hat er das Verdienst mit der alten Praxis, die Melodie in den Tenor zu legen, gebrochen und die Melodie in den Diskant gelegt, um der Gemeinde das Mitsingen der Choralmelodie zu ermöglichen. Zwar hatten schon vor Osiander Matthaeus Le Maister 1566 und David Wolkenstein 1583 in ihren Choralsätzen hin und wieder die Melodie in die Oberstimme gelegt, auch in den mehrstimmigen französi-

schen Psalmen und im deutschen weltlichen Liede (Ach Elslein, liebes Elslein mein) fand dasselbe Verfahren statt, dennoch bleibt Osiander das Verdienst, mit wohlüberlegter Absichtlichkeit durchweg die Melodie in die Oberstimme gelegt zu haben. Die Vorrede zu seinem Choralbuche legt dafür das sicherste Zeugnis ab. Die vorliegende Neuausgabe besteht aus einer Einleitung, die sich hauptsächlich mit obiger Einrichtung beschäftigt und einem Nachweise der 50 Choral-Melodien. Falsch ist nur die Angabe, dass sich der Osiander'sche Druck von 1586 nur in Breslau befinden soll, während sich Exemplare in München, Göttingen, Brieg, Liegnitz und in Darmstadt befinden (siehe unter Osiander im Quellen-Lexikon). Der Neudruck bringt ferner das facsimilierte Titelblatt des Discantus, die Dedikation an die Schulmeister Württemberg's, das Lied-Register und die 50 vierstimmigen Choräle auf 2 Notensysteme zusammengezogen nebst dem unter dem Bass mitgeteilten Texte der ersten Strophe.

* Mitteilungen für die *Mozart-Gemeinde* in Berlin. Herausgegeben von *Rudolph Genée.* 15. Heft. März 1903, mit einer Notenbeilage. Berlin 1903, Mittler & Sohn. 8°. Enthält: Mozart's thematisches Verzeichnis seiner Werke von 1784 bis 1791, nach der Originalhandschrift mit einem Lichtdruckblatt der letzten 2 Seiten von R. Genée. Der Lichtdruck zeigt uns, dass Mozart auf die linke Seite den Titel des Werkes nebst dem Datum und auf die rechte Seite des folgenden Blattes den Anfang jeden Tonsatzes im Klavierauszuge niederschrieb. Das Verzeichnis umfasst vom Februar 1784 bis zum 15. November 1791, also in einem Zeitraume von nicht ganz 8 Jahren, 145 Tonstücke, darunter 5 Opern, Sinfonieen, Quartette, Sonaten und Gesangswerke. Wie leicht ihm die Gedanken aus der Feder flossen, zeigt das Verzeichnis im Jahre 1788, welches drei seiner bedeutendsten Sinfonien in einem Zeitraume von noch nicht ganz einem Vierteljahre aufweist und zwar die *Esdur*-Sinfonie (vollendet) am 26. Juni, die in *Gmoll* ist mit dem 25. Juli gezeichnet und die in *Cdur* (genannt Jupiter-Sinfonie) am 10. August vollendet. Sehr beachtenswert ist der zweite Artikel „Mozart's Verhältnis zu Seb. Bach" von *Ernst Lewicki* (Archivar des Mozartvereins zu Dresden). Nach dieser Darstellung lernte Mozart Sebastian Bach im Jahre 1782 durch van Swieten kennen, der ein eifriger Verehrer Bach's und seiner bedeutenderen Söhne, nebst Händel war und in seinem Hause regelmäſsig Aufführungen stattfanden. Dass Mozart den Messias von Händel für Swieten instrumentierte, ist bekannt, dass aber Mozart von da ab auch Bach'sche Fugen und Präludien kennen lernte, sie abschrieb und seine eigene Schreibweise danach umbildete, wird hier mit Sorgfalt nachgewiesen und durch Musikbeilagen bewiesen, erstens durch 3 Adagios, von denen zwei die Bach'schen Fugen in Gmoll und Fmoll aus dem wohltemperierten Klaviere einleiten, die leider Mozart's Namen nicht tragen, aber Mozart's Ausdrucksweise ohne Zweifel bekunden und ferner aus dem Jahre 1782 die Cmoll-Fuge: g es f g c f es d es, die er für Streichquartett arrangierte.

* *Timotheos.* Die Perser, aus einem Papyrus von Abusir. Im Auftrage der deutschen Orientgesellschaft herausgegeben von *Ulrich von Wila-*

mowitz-Möllendorff. Mit einer Lichtdrucktafel in Fol. Leipzig 1903, J. C. Hinrichs. 1 Bd. in gr. 8° 126 Seiten und 1 Lichtdrucktafel, ferner 1 Bd. in Folio, Lichtdruck-Ausgabe. Der Timotheos-Papyros wurde gefunden bei Abusir am 1. Februar 1902. Die 8°-Ausgabe 3 M, die Folio-Ausgabe 12 M. Der Vorstand der deutschen Orient-Gesellschaft versendet folgende Benachrichtigung: Die Perser des Timotheos von Milet. Die älteste griechische Handschrift, die bisher gefunden ist, erscheint soeben in zweifacher Bearbeitung durch den ersten Gräcisisten der Berliner Universität Geh. Rat U. von Wilamowitz-Möllendorff. Die Handschrift stammt aus dem vierten Jahrhundert vor Chr.; sie ist Eigentum der Deutschen Orient-Gesellschaft, bei deren Grabung in Abusir in Ägypten sie vor Jahresfrist gefunden worden ist. Sieben Lichtdrucktafeln bringen das genaue Facsimile in Originalgröſse; Herr von Milamowitz-Möllendorff giebt dazu eine für Laien berechnete allgemeine Einführung und eine an den defekten Stellen ergänzte Lesung des Textes, während die kleine Ausgabe das volle philologische Rüstzeug für den Fachmann darbietet. — Aus der Einleitung des Herrn Prof. v. Wilamowitz sei erwähnt: In der Erzählung, soweit wir sie haben, steht kein Eigenname, keine irgendwie spezialisierte Ortsbezeichnung. Aber wenn eine Perserflotte geschlagen wird, und der König das ansieht und die Flucht befiehlt, so kann es nur die Schlacht bei Salamis sein. Somit ist das Gedicht identisch mit dem Nomos des Timotheos, der „Die Perser“ hieſs und noch zur Zeit des Philopoimen (ca. 150 Jahre später) die Griechen entzückte. — Durch den Fund lernen wir einen Nomos — ein Gedicht, das der Dichter selbst bei den groſsen Volksfesten sang und mit der Leier selbst begleitete — auch erst richtig kennen. Der Gesang schildert, wie die Schiffe gegeneinander fahren, so oder so den Stoſs aufnehmen, wie mit Lanzen und Pfeilen geschossen wird und Brandpfeile fliegen. Ein Ertrinkender flucht dem verräterischen Meere, hofft aber noch auf den Sieg seines Herrn. Die Perserflotte wendet sich zum Rückzuge; das wird kurz geschildert, ausführlicher die Klagen der nackt und frierend auf den Klippen Sitzenden. Die Niederlage geht weiter. Die Sieger nehmen die Überlebenden gefangen. Ein Phryger wird eingeführt, der Griechisch radebrecht. Dann folgt die Schilderung der Flucht des Hoflagers; in edelstem tragischen Style klagt der König und giebt den Befehl zum allgemeinen Rückzuge. „Die drüben aber hatten dem Zeus das Siegesmal errichtet, sangen das Siegeslied und stampften mit den Füſsen in hochspringendem Tanze.“ — Der Schluss ist persönlich, gestattet aber noch interessante Schlüsse für die Geschichte der Musik und der Dichtkunst. Leider hat sich die Musik nicht dabei befunden.

* *Zwei Trobadorlieder* für eine Singstimme mit Klavierbegleitung gesetzt von *Emil Bohn*, im Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen, Bd. CX, Heft 1/2 Seite 110. Braunschweig 1903, George Westermann. 8°. Trobadorlieder des 12. und 13. Jahrhunderts sind zahlreich veröffentlicht nebst Melodieen in A. Restori's Per la storia musicale dei Trovatori provenzali. Appunti e Note (Rivista musicale dei

Trovatori, vol. II. fasc. I. Torino 1895 in moderner Notation (die Nationalbibl. in Paris besitzt sie in alten Handschriften). Eine Auswahl zu treffen war nicht so leicht und sie in ein geschmackvolles Gewand zu kleiden, was dem heutigen Verständnis sich nähert noch schwieriger, denn die Lieder sollten bei der 10. deutschen Neuphilologen-Versammlung am 20.—24. Mai 1902 zum Vortrage gelangen. Prof. Dr. Bohn wählte die beiden Lieder „Reis glorios" und „Manta geus me malrazona". Besonders das erstere Lied ist ihm sehr geglückt, wenn es auch nicht den Eindruck eines frei vorgetragenen mit der Harfe begleitetes Troubadourliedes macht, doch war dies gerade die gewünschte Aufgabe eine Vortragsweise zu wählen, die dem heutigen Fassungsvermögen angepasst ist. Das zweite Lied bewegt sich durchweg in gleichmäſsig langen Noten, so dass es dem heutigen Chorale sich nähert. Diese Ähnlichkeit wird durch des Bearbeiters Achtelbegleitung in der Mittelstimme noch verstärkt und verwischt gänzlich den Charakter eines Troubadour-Liedes.

* *Breitkopf & Haertel's* Mitteilungen Nr. 73, März 1903 enthalten viel Interessantes. Geschmückt ist die Brochüre mit *Theodor Gouvy's* Porträt, dessen Biographie nebst Kompositionen Seite 2849 mitgeteilt werden. An musikhistorischen Werken werden angezeigt eine Neuausgabe von *Ludwig Senfl's* Werken in den Denkmälern deutscher Tonkunst in Baiern, 2. Folge, 3. Jahrgang, 2. Bd. 1. Teil, herausgegeben von Dr. *Theodor Kroyer* mit der Biographie Dr. *Adolf Thürlings*. Nach den neuesten Forschungen hat sich ergeben, dass Senfl nicht in Basel, sondern in Zürich geboren ist und dass sein Geburtsjahr wahrscheinlich um das Jahr 1486 fällt. Eine photographische Abbildung der Hagenauer Senfl-Medaille von 1526 ist Seite 2823 aufgenommen, sie variiert wesentlich mit dem Porträt in Publikation Bd. 1—3. Der 1. Bd. der Neuausgabe enthält die Magnificats octo tonorum von 1537 und 12 zwei- bis vier-(5, 6)stimmige Motetten. — *Johann Peter Sweelinck's* Werke liegen nun in einer Gesamtausgabe von 12 Lieferungen vor, die folgenden Inhalt haben: 36 Orgel- oder Klavierkompositionen. 4 Bücher Psalmen zu 4 Stimmen. 37 Cantiones (Motetten), Magnificat u. a. zu 4 und mehr Stimmen. 17 Chansons zu 5 Stim. 28 Rimes francoises et italiennes zu 2, 3 u. 4 Stim. 19 Gelegenheits-Kompositionen und die Kompositionsregeln nach den Manuskripten der Stadtbibliothek in Hamburg. — Die Ausgabe von *Jean-Philippe Rameau's* Werken ist bereits bis zum 8. Bande fortgeschritten, der die Oper Castor und Pollux in Partitur und Klavierauszug enthält. 500 Seiten Text und Musik. Preis 40 M.

* Das 91. und 92. historische Konzert des *Bohn*'schen Gesangvereins in Breslau ist Breslauer Komponisten gewidmet und zwar *Julius Schäffer*, geb. 1823 zu Crevese, gestorben am 10. Febr. 1902 zu Breslau. Das Programm enthält 10 Lieder für 1 Singstimme und für Chor und 4 Klavierpiecen, das nächste Konzert ist *Joseph Ignaz Schnabel* (1767—1831) gewidmet, von dem 11 geistliche Gesänge für gemischten und Männerchor zur Aufführung gelangten.

* Wiegen-Drucke und Bibliographie der vor 1501 gedruckten Bücher.

Katalog CV von *Ludwig Rosenthal's* Antiquariat. München, 16 Hildegardstraſse (1903) mit 48 Facsimiles. Musikdrucke sind nur durch liturgische und einige theoretische Werke vertreten. Ein Register fasst dieselben unter *Musik* zusammen.

* *Martin Gerbert's* Neudruck seiner Scriptores ecclesiastici de Musica. Die Firma *Ulrich Moser's* Buchhandlung (*J. Meyerhoff*) in Graz beabsichtigt, sobald die Beteiligung an der Subscription genügend ist, Gerbert's Scriptores in 3 Bänden neu herauszugeben. Das Werk wird heute antiquarisch mit ca. 400 M = 500 Kronen bezahlt. Der Neudruck soll für den Band 16 M 50 Pf. (= 20 Kronen oder 20 Francs) betragen. Die Zahlung erfolgt erst nach Lieferung des Bandes. Nach der Ausgabe des Bandes tritt eine Erhöhung des Preises ein. Einen Prospekt liefert obige Buchhandlung.

* Die *Monatshefte f. Musikgeschichte* sind in Band 1—3 (1869 bis 1871) wieder neu gedruckt und dadurch das Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke wieder hergestellt und durch Erwerbung von Band 2 und 3 wieder käuflich. Band 11—14 (1879—1882) fehlen, alle übrigen sind vorrätig. Die Mitglieder zahlen bei Abnahme von 5 Bänden à 5 M.

NB. Soeben teilt mir die Musikalienhandlung von Breitkopf & Haertel mit, dass sie nur den 2. Bd. neu hergestellt haben. Ein soeben bei *List & Francke* in Leipzig erschienener Katalog 353 zeigt unter Nr. 35 den 3. Band und andere zahlreiche Bände an.

* Soeben sind bei Breitkopf & Haertel in Leipzig die Einzelausgaben aus *Leclair's* 2ten Buche Sonaten für Violine (oder Flöte) mit Pfte. erschienen und zwar Nr. 1 und 7, Nr. 8 ein Trio für Violine, Violoncell (oder Viola) und Pfte.-Begleitung. Ladenpreis von 1 und 7 je 1,30 M, von Nr. 8: 2,10 M.

* Quittung über gezahlte Jahresbeiträge für 1903 mit Ausschluss derer, die durch Nachnahme erhoben sind: Schullehrer-Seminar in Plauen, Stadtbibliothek in Frankfurt a/M., der Herren H. Benrath, Baron Aless. Kraus (figlio), Rev. J. R. Milne, G. Odencrantz, C. Pauſs, A. Roth, Wilh. Tappert und Wilh. Weber.

* Mit dieser Nummer schlieſst der Katalog aus Stuttgart, der in mehrfacher Weise von Wichtigkeit ist, nicht nur ersieht man daraus, was die Hofmusik im 16. und Anfang des 17. Jahrhdts. sang, und da fehlen nur wenige der damaligen Meister wie Isaac und Stoltzer, sondern man lernt auch eine Anzahl in Stuttgart angestellter Musiker kennen, über die man bisher nur Weniges oder gar nichts kannte, wie den Sohn von Johann Walther, Wolfgang Ganſs, Johannes de Bach u. a. Die Herzöge von Württemberg erhielten aber zur selben Zeit jahraus jahrein zahlreiche Zusendungen von Kompositionen auswärtiger Komponisten, wofür letztere stets eine Verehrung in Geld erhielten — das einzige Honorar, was damals die Komponisten empfingen — sollten sich diese Kompositionen nicht auch noch in irgend einem Archiv oder Bibliothek zu Stuttgart befinden?

* Hierbei eine Beilage: Katalog aus Stuttgart, Bog. 7.

Bitte.

Der Unterzeichnete ist seit Jahren damit beschäftigt, Material zu einer „**Glockenkunde**“ und zu einem „**Orgelbau-Lexikon**“ zu sammeln. Auf wiederholtes und dringendes Verlangen von bedeutenden Fachmännern habe ich mich bereit erklärt, diese Arbeiten zum Abschlusse zu bringen und der Öffentlichkeit zu übergeben. Ich wende mich daher an alle Fachgenossen und Freunde der guten Sache mit der höflichen Bitte um Zusendung von diesbezüglichem Material, bestehend in Glockenbeschreibungen und Glockeninschriften (auch Schriftproben und Abbildungen sind willkommen) nebst Notizen über Glockengiefser (aus älterer und neuerer Zeit), Dispositionen und Beschreibungen (auch Abbildungen) interessanter Orgelwerke (besonders aus alten Dom-, Stifts- und Klosterkirchen) und Mitteilungen über Orgelbauer (aus alter und neuer Zeit. Bei der Veröffentlichung wird der Name eines jeden Einsenders mit besonderem Danke für die geleistete Unterstützung die gebührende Erwähnung finden.

Montabaur (Nassau). **K. Walter**, Seminarlehrer.

Die Kgl. Landesbibliothek in Stuttgart (Prof. von Stockmayer) sucht den 2. Bd. von Eitner's Deutschem Liede. Berlin 1880, Trautwein, als Beilage zu den Monatsheften.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXV. Jahrg. 1903.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 6.

Der Minnesang und sein Vortrag.

(Zum Artikel in Monatshefte Nr. 4.)

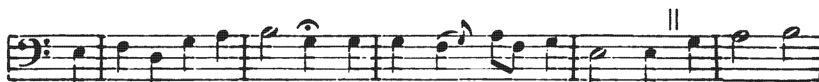
Obgleich eine Stellungnahme zu den Ausführungen des Herrn C. Weinmann kaum erforderlich ist, da dieselben ja nicht neuer, sondern nur die Rückkehr zu einer älteren Art der Deutung der mittelalterlichen Monodienotierungen bedeuten, so möchte ich doch nicht durch Schweigen den Schein der Zustimmung wecken.

Der Standpunkt, auf den Herr C. Weinmann sich befindet, ist ungefähr derjenige R. v. Liliencron's in seinen älteren Auslassungen zu dieser Frage, die aber durch die neueren Äufserungen desselben auch schon veraltet sind. Der Vergleich der Minnesinger- und Meistersängermelodien mit dem Gregorianischen Choral ist alt; dass derselbe zu sicheren Ergebnissen nicht führt, liegt einfach daran, dass die rhythmische Leseweise des Gregorianischen Chorals selbst noch ein Problem ist. Die Legende vom freien Sprachrhythmus ist neuerdings doch recht wacklig geworden, weil man anfängt zu begreifen, dass ein Rhythmus ohne eingehaltene Zeitteilung kein Rhythmus ist.

Dass der freie, d. h. undefinierbar gewordene, weil in Formlosigkeit entartete Rhythmus des Gregorianischen Chorals, wie er etwa seit der Zeit gedacht wird, wo die Sequenzen aufkamen, weil man mit den endlosen Notenreihen der Hallelujajubilationen nichts mehr anzufangen wusste, dass dieser freie Rhythmus nicht eine „Form",

nicht einen „Aufbau“ vorstellt, den man für eine Kunstgattung als Grundlage nehmen kann, liegt auf der Hand. Wenn also wirklich, was ich gern unterschreibe, eine innere Verwandtschaft zwischen den seit dem elften Jahrhundert aufgekommenen neuen geistlichen und weltlichen Monodien und dem Gregorianischen Choral besteht, so kann dieselbe nur in der Gemeinsamkeit eines wirklich formalen Prinzips, nicht aber in der eines Prinzips der Formlosigkeit bestehen. Herr C. Weinmann ahnt das auch, wenn er S. 57 zugiebt, dass „das von Dr. Riemann und Runge verfochtene Prinzip bei sehr vielen Minnegesängen sich mit grofser Leichtigkeit anwenden lässt, weil nämlich alle diese Gesänge metrisch abgefasst sind.“ Er sollte doch nun aber auch zugeben, dass gegenüber einem *metrisch* abgefassten Texte von einem *freien* Sprachrhythmus nicht gesprochen werden kann.

Ferner ist Herrn C. Weinmann entgangen, dass seit meiner Veröffentlichung der Colmarer Handschrift (1896) mehr als sechs Jahre verstrichen sind. In dieser Zeit hat die aufgerollte Frage mancherlei eingehende Beleuchtung erfahren. Insbesondere hat Professor Dr. Hugo Riemann durch seine Aufsätze im Musikalischen Wochenblatt (nicht nur 1897, sondern auch 1898, 1900 und 1902) die Frage der rechten Lesung gegenüber gehäufter Melismen in ein anderes Licht gerückt. So hat sich z. B. aus dem Vergleiche der Gesänge des Mönchs von Salzburg, des Oswald von Wolkenstein und analogen Erscheinungen in den mehrstimmigen Chansons in „Stainer's Dufay and his Contemporaries“, 1898, ergeben, dass auffallend lange Melismen zu Anfang und Ende der Verszeilen nur als instrumentale Vor- und Nachspiele gedeutet werden können. Den strikten *Beweis* instrumentaler Einlagen hat Riemann für Wizlav's Tagelied „List du in der minne dro“ (Mus. Wochenblatt 1902, S. 471) geliefert. In jüngster Zeit hat auch Professor Oswald Koller in einem Vortrage über „die instrumentale Begleitung des Minnegesangs“ gesprochen. Ich bitte den Redakteur, Herrn Professor Eitner, Koller's Ausführungen durch die Monatshefte bekannt zu geben. Meine Übertragung des Tageliedes Peter von Reichenbach's in der Einleitung zur Colmarer Handschrift kann ich, besonders auch in Rücksicht auf die von Riemann aufgedeckte Notwendigkeit mehr als achtsilbige Verse in zwei zu zerlegen, nicht mehr vertreten, der erste Teil müsste sich wohl so gestalten:



twalm zwey lieb her - schre - cke, ee dann daz sie en - -

ble - cke des ta - ges schin [instrumental] fin der si - cher - lich tut

of - fen - bar so clar mit rech - te al - le ding be - -

luch - tet. Ay, tu sie ho - ren schier [instrumental] den ruff des

herren clar, der sie geschuff, der sie bring ufs der sun - den stuff, [in-

strumental] daz sie zu lan - ge icht daryn-ne slaf-fen.

Ich beanspruche nicht, nun eine endgültige Deutung aufgedeckt zu haben, aber diese Leseweise ruht auf einem Prinzip. Mit C. Weinmann's Übertragung werde ich mich nie befreunden können, doch wünsche ich mit ihm, „diesem Gebiete möge von Seite ernster Forschung mehr Aufmerksamkeit und Beachtung gewidmet werden, damit sich neue Gesichtspunkte für eine unbefangene Kritik eröffnen.“

Paul Runge.

Musik in Hannover

lautet der Titel eines von Dr. med. *Georg Fischer* in Hannover in zweiter Auflage bei Hahn in Hannover jüngst (1903) erschienenen historischen Werkes, welches sich auf Dokumente, Kammerrechnungen des Staatsarchivs, Biiefe und in späterer Zeit auch auf Tagesblätter stützt. Es umfasst die Zeit von circa 1636 bis 1866. Trotz des massenhaft aufgespeicherten historischen und biographischen Materials ist es fliefsend geschrieben, so dass es selbst den Laien interessieren wird; für den Musikhistoriker aber ist es eine Fundquelle von grofsem Wert, da es authentische Nachrichten über berühmte und unberühmte Musiker enthält, die vielfach die bisherigen Biographien berichtigt, sogar umstöfst. Da das Werk chronologisch abgefasst ist, so verstreuen sich die Nachrichten über einen Musiker oft auf weit auseinander liegende Seiten, und da dem Werke ein Register fehlt, so soll ein Auszug, oder vielmehr ein Zusammenfassen der Nachrichten über jeden erwähnten Musiker dem Historiker eine gewiss willkommene Gabe sein und zugleich meinem Quellen-Lexikon zur Vervollständigung der Biographien dienen.

Im Jahre 1667/68 (Wintersemester) bestand die herzogliche Kapelle aus folgenden Sängern:

2 Diskantisten: *Antonini* und *Gimonini*, 1 Tenorist: *Mutio*; 1 Contraltist: *Felicen*; den Bassisten: *Cottini*, *C. Venturini* und *Bunder*. Instrumentisten waren: *Clamor Heinrich Abel* aus Westfalen, wurde schon an Weihnachten 1665 als Violdagambist mit 220 Thlr. Gehalt angestellt und kam wahrscheinlich vom Hofe Ernst August's, da er das Schloss Iburg dankbar erwähnt. 1687 ging er ab. Ferner

N. A. Strunck aus Braunschweig, hatte die Universität Helmstädt besucht und trat dann in die Kapelle des Herzogs Christian Ludwig in Celle als Violinist ein. Vor Kaiser Leopold I. hatte er sich als Violinist und Klavierist hören lassen und kam nach des Herzogs Tode (1665) an die Hofkapelle in Hannover mit 300 Thlr. Gehalt. 1680 nahm er seinen Abschied und wurde in Hamburg Ratsmusikus.

Als Violist wird noch *Recaldini* genannt, dann der Bassviolist *Stefel*, der Lautenist *Zimmermann*, der Organist *Mathio Trento*, der 1667 auf einer Reise in Frankfurt a. M. starb, der Lautenmacher *Otten* und ohne Angabe des Faches

Vicenzo de Grandis, der aber nach einem Jahre Ende Mai ab-

ging und in Modena den Kapellmeisterposten erhielt. Von 1675 bis 1680 war er wieder in Hannover und leitete den Chor in der katholischen Schlosskirche. Am 9. Febr. 1680 hob der Herzog den katholischen Gottesdienst auf und sämtliche Sänger und Musiker nebst Grandis wurden entlassen.

1666 war *Antonio Sartorio* Kapellmeister mit 600 Thlr. Gehalt. 1675 wurde er auf Befehl entlassen und trat obiger Grandis an seine Stelle. — Aufser den oben genannten Kapellmitgliedern wird noch *L. Weyhe* als Hoforganist erwähnt, der um 1680 wieder abging.

Matteo Lotti, der Vater des Antonio, soll zu der Zeit Kapellmeister in Hannover gewesen sein, doch melden die Akten davon nichts und ist daher die Angabe vorläufig als unsicher zu bezeichnen.

1669 wurde eine französische Sängerin Namens *Bonnen* aus Osnabrück (?) mit 250 Thlr. angestellt, die bis 1678 verzeichnet wird, sodann der Violist

J. A. Coberg; derselbe hatte in Hannover die Schule besucht, war von Abel und Strunck ausgebildet worden und wurde noch vor seiner Anstellung zu allen musikalischen Unterhaltungen bei Hofe hinzugezogen, da er fliefsend französisch und italienisch sprach, auch hatte er Verkehr in allen vornehmen Häusern. Er bekleidete den zweiten Organistenposten und war zugleich Violist im Orchester.

Im Jahre 1678/79 bestand die Kapelle aus den Musikern *Abel*, *Strunck*, *Recaldini*, *Morselli*, *Brothage*, den Organisten *Trento* und *Coberg*, Orgelbauer *Martin Vater*; aufserdem aus acht italienischen Sängern, den Diskantisten *Antonini* und *Gimonini*, den Tenoristen *Borgiani*, *Constantini* und *Guiliani*, den Bassisten *Gratianini*, *Navarren* und *Venago*. Der Etat betrug jährlich 8562 Thlr., doch waren damit auch die Gehalte für den Bischof, Hofkaplan, Küster und Calcant eingeschlossen.

Als Herzog *Ernst August* am 3. März 1680 die Regierung antrat, sang bei der Huldigung am 12. Oktober der Kantor *Gumprecht* eine von ihm komponierte Hymne, die sich auf der Kgl. Bibl. zu Hannover befindet (siehe Quellen-Lex. IV, 427).

Corbetti, *Fr.*, Guitarr-Virtuose, diente 1652 ein Jahr lang dem Herzoge Ernst August von Hannover. Er ist jedenfalls derselbe den das Quellen-Lexikon unter *Francisque Corbett* verzeichnet.

Eine der wichtigsten Mitteilungen betrifft diejenige über die *Farinelli*'s. Im Quellen-Lexikon sind ein *Cristiano* und ein *Giuseppe* genannt. Letzterer gehört wahrscheinlich einer anderen Familie an, während Cristiano kein anderer als

Jean Baptiste Farinelli sein kann und Prof. Fr. Niecks im Irrtume ist. Die beiden Vornamen befinden sich im katholischen Kirchenbuche zu Hannover, doch ist dort Turin als Geburtsort angegeben, während das Kirchenregister von St. Hugues in *Grenoble* seine Taufe am 30. Januar 1655, 15 Tage alt, anzeigt. Der Vater, *Robert Farinelli*, war Musiker bei der Herzogin Christine von Savoyen, hatte 1646 den Hof von Turin verlassen und war nach Grenoble übergesiedelt, wo er sich mit Charlotte Reymond verheiratete und in ärmlichen Verhältnissen starb. Er hinterliefs drei Söhne: *Michel*, geb. im Mai 1649, *Francois* und obigen *Jean* (Baptiste). *Michel* übernahm die musikalische Erziehung seines Bruders Jean, der bereits in Grenoble durch seine frühreifen Leistungen in der Musik die Bewunderung der Einwohner erregte. Jean erhielt darauf in Bern eine Anstellung als „Regente“ bei der Instrumentalmusik mit einem Gehalte von 500 Thlr. (Jean hatte sich als Violinist und Komponist ausgebildet). 1680 wurde er in Hannover als Kapellmeister angestellt, 1689 heiratete er am 8. Januar die Vittoria Turquini aus Venedig. Er hatte die Direktion über die Instrumentisten, verliefs aber 1691 Hannover, da man den Gehalt nicht erhöhen wollte und fand an der Hofkapelle in Osnabrück Anstellung, wurde aber 1695 von Neuem mit 700 Thlr. statt 500 in Hannover angestellt. Im Jahre 1713 gab er seine Stellung auf, liefs sich in Venedig nieder und wurde von 1714—1720 hannoverischer Agent. Fieberkrank suchte er in der Umgegend von Venedig einen Landbesitz zu kaufen. Seitdem ist sein Name verschollen. An Kompositionen werden genannt: eine Oper (Komödie) „L'inconnu“, Text von de Vizé und Thom Corneille. Die Kgl. Bibliothek in Hannover besitzt im Ms. 10 Flöten-Konzerte die mit *Farinelli* gezeichnet sind, womit nur Jean Baptiste gemeint sein kann, da sein Bruder Michel nie in Hannover war. Sie tragen die Daten von 1697—1706 und bestehen aus einer Reihe kleiner Sätze, die mit Ouverture und verschiedenen Tanznamen bezeichnet sind, wie es am Ende des 17. Jahrhunderts Gebrauch war. In demselben Ms. befinden sich noch Flötenkompositionen von *Venturini* mit der Bezeichnung versehen: zum Neujahr 1707—1709 komponiert. Ferner von Baron *von Kielmansegge* und *Corelli*, von *J. Balthasar Loutter* 78 Stücke und 3 Suiten für Flöte und Bass, eine Gavotte von *Le Bègue* (nicht la Begne wie Dr. Fischer schreibt), eine Courante von *Chambonières* und 4 Couplets des folies für Guitarre ohne Autor. Chrysander erwähnt das Ms. und dessen Inhalt auch und liest noch den Komponistennamen *Nou-*

velau, doch ist dies ein Lesefehler, da es auf dem Ms. als Titel heifst: „Concert pour le Nouvel an 1697," also ein Konzert für das neue Jahr 1697. Ebenso falsch scheint Chrysander's Angabe in betreff der Kantate: Herr gedenke mein, wenn du in dein Reich kommst, die Farinelli dem 1714 gewählten Kurfürsten von Hannover, als er König von England wurde, überreichte und dafür nach Venedig verbannt wurde. Da Farinelli aber schon 1713 den Abschied nahm und sich nach Venedig zurückzog, so hätte diese Anspielung auf eine höhere Stellung keinen Sinn. Dr. Fischer mutmafst auf Farinelli's Nachfolger den *Francesco Venturini,* der 1713 die Direktion über die Instrumentisten erhielt. Farinelli's älterer Bruder

Michel Farinelli, geb. 1649, konzertierte 1668 in Lissabon vor der Königin von Portugal, ging später nach Paris und komponierte 1672 mehrere Arien für *Dumanoir*, den König der Geiger. Von hier ging er nach London und lebte dort in den Jahren 1675—79 unter König Karl I. Herr Ecorcheville, dem alle obigen Nachrichten zu danken sind, besitzt eine Biographie im Ms. in der F. schrieb: „mes préludes, mes sonates, mes follies d'Espagne et d'Angleterre ont paru avant les pièces de Mr. Corelli ... et, en effet, mon mss. contient la Basse continue de Follies traditionelles." Demnach scheint F. diese Melodie aus Portugal mitgebracht und in Frankreich, dann in England bekannt gemacht zu haben. Die unter dem Namen „Farinell's Ground" in England berühmt gewordene Melodie stammt also wahrscheinlich von dem damals schon rühmlichst bekannten „pensionnaire" Karl II., von *Michel Farinelli* und nicht, wie bisher angenommen wurde, von seinem weniger bekannten Bruder *Jean Baptiste F.* her, dessen Aufenthalt in England nirgends erwähnt ist. In John Playford's Division Violin, 1685, 2. Aufl. [Exemplar auch in Hannover] befindet sich die Melodie von 16 Takten mit 10 sehr einfachen Variationen, überschrieben „a division on M. Farinell's Ground" und „Farinell's division on a ground". Corelli war mit Farinelli 1672 zu gleicher Zeit in Paris und lernte die Melodie kennen, über die er 24 Variationen schrieb und sie in seine Sonaten opus 5 parte II., letzte Sonate, aufnahm. Er dedicierte sie am 1. Januar 1700 der Kurfürstin Sophie Charlotte von Brandenburg. Dr. Fischer erwähnt noch Seite 26, dass Corelli das Thema zur Follia etwas abgeändert gegen die Lesart im Playford habe. — Der Artikel *Farinelli* im Quellen-Lexikon III, 388 trägt den Vornamen *Cristiano* nach Prof. Niecks' Angabe. Wie sich nun aus obigen Dokumenten ergiebt, ist der Hannover'sche Farinelli „*Jean Baptiste*" und der die Follia

variierte „*Michel*“, der Artikel bedarf daher einer völligen Umarbeitung.

Ebenso wichtige Aufschlüsse erhält man über

Steffani, Agostino. Sein Anstellungsdatum als Kapellmeister in Hannover ist aus den Akten nicht ersichtlich, doch da seine für Hannover komponierte Oper „Henrico Leone“ im Januar 1689 zur Aufführung gelangte, so muss er sich schon 1688 in Hannover befunden haben, um die Sänger für die er schrieb kennen zu lernen. Die einzige Notiz in den Kammerrechnungen lautet: „Dem Capellmeister Stephani für Papier zu Opern 22 Thlr. 14 Gr.“ Dieselbe fällt zwischen Pfingsten 1688 und 1689. Sein Gehalt betrug 1200 Thlr. jährlich. In den Akten heifst es: „Dem Herrn Abt Stephani sein unterm 25. Februar 1691 als Capellmeister Monatlich 100 Thaler und also jährlich 1200 Thaler assigniret, diese Gelder sein bei Lebzeiten des Hochseligsten Herrn von denen Osnabrückschen Geldern bezahlt, nachdem aber selbige cessirt, werden dem Herrn Abt Stephani die Monats 100 Thaler aus der Cammer über seine täglich 18 Thaler bezahlet als Besoldung.“ Jene 18 Thlr. können wohl nur für die Naturalverpflegung gelten. Schon 1691 sandte ihn der Herzog Ernst August an den Ksl. Hof, um die Kurwürde zu erhalten. 1692 brachte er die Nachricht des ksl. Beschlusses seinem Herrn aus Wien mit, hatte sich aber die Gegengabe ausbedungen den Katholiken freie Religionsübung, eine Kirche und Schule zu gewähren.

Steffani befand sich unter Georg Ludwig vielfach auf politischen Reisen, stand auch mit dem musikalischen Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, der in Düsseldorf residierte, in fortlaufender politischer Korrespondenz und trat am 2. März 1703 ganz und gar in dessen Dienst, wurde zum Geheimrat und Präsidenten des geistlichen Rats, resp. zum Regierungspräsidenten ernannt mit einem Gehalte von 1500, später 1800 Thlr., Kostgeld für 4 Diener und Fourage für 8 Pferde. Mit dieser Ernennung war der Adel verbunden. Am 13. September 1706 ernannte ihn der Papst Innocenz XI. zum Bischof von Spiga i. p. i. (im spanischen Westindien). Damit fällt die bisherige Annahme, dass St. den Posten in Hannover erst 1710 aufgab, als Händel angestellt wurde. Der Kurfürst von der Pfalz enthob ihn auf seinen Wunsch seiner Ämter, ernannte ihn dafür zum Eleemosinario der Grand Aumonier und übergab ihm die italienische und lateinische Korrespondenz mit dem Hofe Braunschweig. Vom November 1708 bis April 1709 war St. in Rom. Der Papst hatte grofses Vertrauen zu ihm, ernannte ihn zu seinem

Hausprälaten, Thronassistenten, zum Propst von Selz und Abt von St. Stephan in Carrara, womit reiche Einkünfte verbunden waren. Den 6. April 1709 wurde er noch apostolischer Vikar von Norddeutschland, als welcher er die Aufsicht über die Katholiken in der Kurpfalz, Braunschweig und Brandenburg hatte. Seine Rückreise aus Rom erfolgte über Venedig, wo er Mitte Mai einige Tage verweilte und von Georg Ludwig dessen Palast zum Logis angeboten erhalten hatte. Vermutlich auch dort, in Begleitung des Barons von Kielmansegge, die Bekanntschaft von *Händel* machte. St. reiste über Düsseldorf nach Hannover, wo er als Vikar von Norddeutschland wohnen sollte. Im November 1709 langte er in Hannover an und trat mit dem Gepränge eines Kirchenfürsten auf. Da er bis zum 1. August 1710 ununterbrochen hier anwesend war, so ist die bisherige Annahme, dass er zu Anfang 1710 Händel in Venedig kennen gelernt habe, nicht haltbar. Seite 30 wird noch mitgeteilt, dass die Gelder für die Pfründen und der Propstei Selz sehr spärlich einliefen, sodass St. sein Vermögen von 30000 Thlr. zusetzte. Er geriet schliefslich in Not und verkaufte seine Kunstschätze. Ein sparsamer Hauswirt war St. schon als junger Mann nicht, wie viel weniger in späterer Zeit, wo er an Luxus gewöhnt war. Der Tod rettete ihn am 12. Febr. 1728, bei einem Aufenthalte in Frankfurt a. M., 74 Jahr alt, aus aller Not.

Georg Friedrich Händel, der sich einen Ruf als Opernkomponist, Klavier- und Orgelspieler in Italien erworben hatte, liefs sich von den beiden Männern (Steffani und von Kielmansegge) überreden, den Kapellmeisterposten beim Kurfürsten Georg Ludwig von Hannover anzunehmen, da dies der beste Weg sei, bei der in Aussicht stehenden Erhebung des Kurfürsten auf den englischen Thron, in London sein Glück zu machen. Im Frühjahr 1710 war H. in Hannover und wurde von Steffani bei Hofe vorgestellt und empfohlen. Am 16. Juni 1710 wurde H. zum kurhannoverschen Kapellmeister ernannt mit der Erlaubnis London vorher besuchen zu dürfen. Dort komponierte er binnen 14 Tagen die Oper *Rinaldo* die auch aufgeführt wurde. Im Herbst 1711 trat er seine Stellung in Hannover an. Da hier keine Oper vorhanden war, so war er nur auf Kammermusik angewiesen. Sein Gehalt betrug im ersten Jahre 1000 Thaler; in den folgenden wurde der Invalidenbeitrag abgezogen und erhielt er nur 916 Thlr. 24 Gr.

Das Orchester zu H.'s Zeit bestand aus 18 Mann: *Farinelli*, *Fr. Venturini*, *P. Vezin*, *Barrey*, *van der Perre*, *Lutter*, *Schmidt*, *Schwanebeck*, *Gronemeyer*, *Bertrand*, *Ennuy*, *Schüler*, *Esaias*, *Rewend*,

Klotz, *Seefarth*, *Wolle* und *Graep*. Die Franzosen erhielten 115 Thlr. Gehalt, die Deutschen nur 100 Thlr. Um Johanni 1712 nahm Händel von Neuem Urlaub nach London und kehrte nicht wieder zurück, da ihm die regierende Königin, Anna von England, eine Leibrente von 200 Pfd. bewilligte. Dass er in Ungnade beim Hannoveraner fiel und ihn erst die Aufführung der sogenannten Wassermusik (am 22. Aug. 1715) wieder hoffähig machte ist bekannt. Dass dagegen der König Georg am 10./21. Oktober 1715 seinen Gehalt für das Halbjahr 1712 mit 500 Thlr. nachzahlen liefs, wie die Kammerrechnungen berichten, war bisher unbekannt. Chrysander's Annahme, dass die Versöhnung erst 1717 erfolgte, ist nach obigen Daten aus den Akten nicht mehr haltbar.

Galloni, *G*..., aus Italien, ein Violinist, wurde an Stelle Farinelli's 1691 aus Italien verschrieben. Dr. Fischer glaubt, dass er dann an die Ksl. Hofkapelle kam, doch ist dies nach Köchel ein anderer (siehe Quellen-Lex. Gioseffo Galloni).

La Vigne, *Philippe*, war in den 70er Jahren des 17. Jhs. Kapellmeister am Hoftheater in Celle.

Marechall, *P*..., Oboist an der Hofkapelle in Celle in den 70er Jahren des 17. Jhs., war der Lehrer von J. E. Gaillard.

Palmieri, Conte *Francesco* aus Pisa, war Ende der 90er Jahre des 17. Jhs. in Hannover Hofjunker mit 200 Thlr. Gehalt und besorgte auch die Geschäfte eines Intendanten. Er war nicht allein Dichter, sondern auch Sänger und Komponist. Man nennt die Oper Briseide, die in Hannover bei Hofe aufgeführt wurde und P. dafür eine Vergütung von 400 Thlr. erhielt. Er starb 1701. Kurfürstin Sophie liefs ihm in Lützenburg (Charlottenburg bei Berlin) ein Denkmal setzen mit einer Grabschrift von Leibnitz. Die Kgl. Bibliothek zu Hannover besitzt von ihm eine italienische Kantate, bezeichnet mit Academia per musica und geschmückt mit 5 Figuren, die am 18. November 1695 zur Aufführung gelangte als sich die Tochter des Herzogs Johann Friedrich mit dem Herzoge von Modena, Rinaldo I., vermählte.

Pignietta, ein Lautenist kam 1695 mit 300 Thlr. Gehalt ins Orchester.

Die Kapelle bestand 1680 aus den 6 französischen Musikern: *Pierre Vezin*, *Valoix* und *Bertrand* (die Namen der anderen teilt der Verfasser nicht mit), aufserdem dienten noch die früher genannten: Abel, Brothages und Coberg, so dass die Kapelle fortan aus 10 Mann (sic?) bestand.

Unter Johann Friedrich's Regierung wurden zahlreiche Italiener für die Oper engagiert. 1695 sangen in der Oper Bacchanali: *Ruggiero*, *Granara*, *Hamburghese*, *Dianina*, *Landini*, *Nicoletto*, *Ferdinando*, *Nicolino* und *Clementino*. Auch die *Cettarelli* aus Venedig wurde engagiert. Obige Sänger sind gröfstenteils mit ihren Vornamen verzeichnet und nur bei einigen gelingt es ihren Vatersnamen zu erfahren, so ist Ruggiero *Fedeli* und Ferdinando *Chiacanelle*. 1696 tauchen die beiden eben genannten Sänger wieder mit 400 und 800 Thlr. Gage auf und die Sängerinnen *Torafly* und *Clementine*, die sogar 2000 Thlr. Gage erhielt.

Das Orchester bestand bei Steffani's Antritt aus den 4 Franzosen: *Valoix*, *Pierre Vezin*, *Bertrand* und *le Comte* (Violinisten), aus den Oboisten *Babel*, *Barrey* und *Heroux*, Hoforganist war *Coberg* und Orgelmacher *Vater*. Aufserdem 8 Trompeter und 2 Pauker. *La Croix* war pensioniert. Der Gehalt der Musiker (Instrumentisten) betrug jährlich 115 Thlr. Besoldung und wöchentlich 2 Thlr. Kostgeld. Die Oboisten hatten nur 57 Thlr. Besoldung. Wie hoch der Wert des Geldes damals war lässt sich aus folgender Preisliste ersehen: Im Jahre 1690 kostete ein Kalb 1 Thlr. 6 Groschen, 1 Gans 6 Groschen, 1 Pfd. Rindfleisch 14 Pfg., 1 Schock Eier 8 Gr., dagegen für ein Paar Stiefeln musste Herzog Ernst August 9 Thlr. bezahlen, das sind 27 Mark.

Kurfürst *Georg Ludwig* liefs die Oper eingehen, verstärkte aber die Kapelle. Zu Ostern 1698 bestand dieselbe aus 17 Musikern. *Farinelli* (J. B.) an der Spitze von 9 Franzosen: *P. Vezin*, *Maillart*, *Fr. Venturini* (Franzose?), *Bertrand*, *Mignie*; die Oboisten: *Fr. Desnoyers*, *M. Desnoyers*, *Loges* und der Bass-Violist *Monare*. Die deutschen Musiker waren: *van der Perre, Buttern, Behnsen*, *Schwanebeck*, *Gronemeger*, *Fr. Lotti* und *Ennuy*. Der Organist *Coberg* gab der Kurprinzessin Sophie Dorothea Klavierunterricht und erhielt dafür jährlich 60 Thlr. 1704 bekam die Kapelle noch einen Zuwachs von 5 Oboisten aus Berlin, welche Mattheson bei seinem Besuche in Hannover, wobei er auch *Farinelli* und *Venturini* kennen lernte, „absonderlich als auslesene Bande Hoboisten" schätzte.

Thielken, ein Violagambist wurde 1695 mit 300 Thlr. angestellt.

Pierre Vezin war laut Familienchronik der Sohn eines adeligen Weingutsbesitzers in der Champagne und als réfugié, entblöfst von allen Mitteln, nach Hannover gekommen. Er hatte anfangs grofses Heimweh nach seinem schönen Frankreich; die Kollegen nannten ihn deshalb höhnisch „le saule pleure" (die Trauerweide) oder „le

gros campagnard douloureux“ (den grofsen schmerzensreichen Bauerntölpel). Er heiratete 1689 die 17jährige Marie de Chateauneuf, Tochter des Schauspieldirektors. Die Familie wurde mit 10 Kindern gesegnet. Er starb am 10. September 1727 zu Hannover.

Vezin, Jean Baptiste, war 1712 zu Hannover als 9. Kind des Pierre geboren. Der Vater sandte ihn zur weiteren Ausbildung nach Mailand und Turin, später ein halbes Jahr nach London. Nach des Vaters Tode (1727) wurde er der Nachfolger desselben in Hannover und 1765 (oder 1768) Konzertmeister, dass heifst Direktor der Instrumentisten. Sein Gehalt betrug 355 Thlr. Er starb am 8. Januar 1794 im 82. Lebensjahre, nachdem er von seinem Bruder François, der in London Konzertmeister gewesen war, ein bedeutendes Vermögen geerbt hatte.

Francesco Venturini wurde an Stelle Farinelli's 1713 „Maestro dei Concerti“, später Kapellmeister und starb am 18. April 1745. (Seite 32.) Vermutlich ist er und nicht *Farinelli*, der 1714 nicht mehr in Hannover war, der Komponist des biblischen Textes: „Herr gedenke mein, wenn du in dein Reich kommst“, was er Kurfürst Georg Ludwig überreichte als er die Königswürde in England erhielt. Chrysander schreibt dieselbe Farinelli zu und sagt: er fiel in Ungnade und wurde ihm Venedig als Wohnort vorgeschrieben. Man sieht, es giebt in der Musikgeschichte noch viele dunkele Punkte.

1745 wurde Venturini's Schüler *J. B. Lutter* aus Hannover sein Nachfolger. Nach dessen Tode erhielt die Direktion der Hofmusikus *Preuss* und 1765 der Geiger *Vezin* (J. B.).

Jakob Herschel, der ältere Bruder, war seit 1759 im Orchester angestellt und vertrat öfter den alternden Vezin mit Eifer und Geschick bei der Direktion. 1774 ging er nach Amsterdam. Er empfahl seinen in Bath (England) lebenden Bruder *Friedrich Wilhelm*, den späteren Astronom, als tüchtigen Violoncellisten, doch wurde er nicht gewählt. *Jakob H.* war auch Komponist von Sinfonien, Violinkonzerten, Klavier- und Streichquartetten (siehe Quellen-Lexikon. Das Biographische nach Fétis ist falsch). Dr. Fischer berichtet noch Seite 57, dass man ihn Ende Juni 1792 im Lister Felde vor Hannover mit einer Schnur erdrosselt auffand. Ob ermordet oder Selbstmord ist nicht aufgeklärt.

Sein Bruder *Joh. Dietrich* war ebenfalls ein tüchtiger Geiger und starb 1827. Er hinterliefs eine ansehnliche Käfer-Sammlung.

Preuss gab 1789 Subskriptionskonzerte während der Fastenzeit

in denen Sinfonien, Konzerte und Gesangswerke aufgeführt wurden. Er selbst spielte ein eigenes Klavierkonzert.

Schläger, Ch... Dietrich, Violinist unter Vezin, war ein tüchtiger Musiker, wie die Violoncellisten *Fr. E.* und *Ph. F. Benecke* und die Gebrüder *Herschel*. Nach dem Tode Jakob Herschel's (1792) vertrat Schläger den alternden Vezin als Dirigent der Instrumentisten.

In den 60er Jahren bestand die Kapelle aus 4 ersten und 4 zweiten Geigen (*Vezin, Raacke*, drei Schläger, zwei *Herschel* und *Zimmermann*), 4 Bratschen (*Petzold, Wücken, Humbert, Preuss*), 3 Violoncells (*Fr. E.* und *Ph. Fr. Benecke, Wichl*), 1 Contrabass (*Ehrhard*), 2 Oboen (*Töpfer, Linde* jun.), 2 Fagotte (*Linde* sen., *Malsch*). Unter diesen Musikern befanden sich viel alte Herren, manche dienten schon im 30sten Jahre. Der Orchester-Etat betrug jährlich 3736 Thlr. Die Gehalte rückten von 80 bis 180 Thlr. je nach der Dienstzeit herauf. War Musik bei Hofe, so erhielt jeder $^1/_2$ Quart Wein à 3 gr., 1 Quart Bier à 5 pf. und ein Weifsbrot von 14 loth. Bei Komödien ein Talglicht. Anfangs wurde alles in natura verabfolgt, später in Geld umgerechnet, aufser dem Brot.

Zu Vezin's Zeit (1765) waren an Musikalien vorhanden: 26 Opern von *Händel*, 3 Oratorien (Saul, Samson und eins ohne Namen), 4 Arien, 12 Concerti grossi und die Wassermusik. Ferner 8 Opern von *Steffani*, 17 von *Lully*, 18 Symphonien von Graun, 6 Opern und 4 Symphonien von *Hasse*, 13 Symphonien von *Bach* (Em.), 1 Oper und 2 Symphonien von *Galuppi*, 1 Oper von Orlandini, 1 Oper von *Attilio Ariosti* und seine 6 Cantate mit A. A. gez. Nur letztere besitzt heute noch die Kgl. Bibl. in Hannover. Dr. Fischer bricht hiermit ab. (Schluss folgt.)

Mitteilungen.

* *Paul von Bojanowski*: Das Weimar *Johann Sebastian Bach*'s. Zur Erinnerung an den 8. April 1703, von ... Mit der Abbildung des Inneren der Schlosskirche zur Zeit Bach's. Weimar 1903, Herm. Böhlaus Nachfolger. In 8⁰. 50 Seiten. Preis 1 M. Bach trat bekanntlich am 8. April 1703 in die fürstliche Hofkapelle in Weimar ein, verliefs schon im Herbst die Stellung um in Arnstadt die städtische Organistenstelle zu übernehmen, teils des besseren Gehaltes halber, teils um die Violine mit der Orgel zu vertauschen, doch schon nach fünf Jahren (1708) kehrt er nach Weimar

als Hoforganist zurück, nachdem er 1707 im Juni eine Kantorstelle in Mühlhausen bekleidet hatte. Der schnelle Wechsel wurde teilweise auch hier durch die bessere Besoldung hervorgerufen, denn in Mühlhausen betrug der Gehalt 85 Gulden jährlich nebst dem Deputat von 3 Malter Korn, 2 Klafter Holz und 6 Schock Reifsig, während ihm Weimar 156 Gulden 15 Gr. nebst 3 Klafter Flossholz bot. Später, als er Konzertmeister wurde, erhielt er 210 Gulden und bei einer nochmaligen Erhöhung 225 Gulden. Bei der stetig wachsenden Familie ein wichtiger Faktor. Der Verfasser teilt aus Akten und Handschriften der Weimarer Hofbibliothek mehrfach beachtenswerte Notizen mit, so auch über den Bestand der Hofkapelle im Jahre 1700, die aus folgenden Mitgliedern bestand:

Johann Samuel *Drese*, Kapellmeister; Georg Christoph *Stratner*, Vicekapellmeister; an Sängerinnen: Magdalene Elis. *Döbrichtin*, Christine Elis. Döbrichtin, Justine Elis. Döbrichtin. — A. Emanuel *Weldige*, Falsetist und Pagenhofmeister; Jos. Friedr. *Banz*, Altist und Prinzen-Informator; Jos. Peter *Martini*, Altist; Joh. *Döberniz*, Tenorist; Gottfr. Ephr. *Thiele*, Bassist; Christph. *Alt*, Bassist. — Joh. *Effler*, Organist; Joh. Paul *Westhoff*, Violinist, auch Kammersekretär; Joh. Georg *Hoffmann*, Violinist; Christ. Gustav *Fischer*, Fagottist, auch Gerichts-Inspektor; Joh. Andreas Violiste; Joh. Andreas Westphal, Kapellist; 2 Hof- und Kammerfouriere, 5 Trompeter und 1 Pauker.

Demnach bestand die Kapelle 1700 aus 2 Kapellmeistern, 3 Sängerinnen, 3 Altisten, 1 Tenorist, 2 Bassisten, 1 Organisten, 2 Violinisten, 1 Bratschisten, 1 Kapellist (?), 1 Fagottist, 5 Trompeter und 1 Paucker. — In Gesner's De institutione Oratorio Libri XII. (Göttingen 1738) findet sich folgende Stelle: „Quintilian rühmt die Citharöden des Altertums und ihre Leistungen. Diese würde man sehr gering finden, wenn man Bach hört; mit beiden Händen und allen Fingern bearbeitet er entweder unser Polychordon (Klavier) als ein einziges viele Lyren umfassend, oder die Orgel; er fliegt bald hier hin, bald dort hin mit beiden Händen, unter der behendesten Mitwirkung der Füfse; er allein entlockt gleichsam mehrere Reihen der verschiedensten aber doch unter sich zusammenstimmenden Töne; was er da tut, würden viele Citharisten und unzählige Flötenbläser nicht vermögen". Und weiterhin über Bach als Dirigenten: „Er führt seine Rolle nicht etwa durch mit einer Stimme wie ein Citharöde, sondern ist zugleich durch alle in Anspruch genommen, indem er von 30—40 Musikern, den einen mit einem Winke, den anderen mit einem Aufklopfen des Fufses, den dritten mit einer Fingerdrohung zum Einhalten von Takt und Rhythmus nötigt, diesen mit der höchsten, jenem mit der tiefsten, dem dritten mit gemäfsigter Stimme den Ton angiebt, den er anstimmen müsse, sogar selbst bei dem stärksten Klange der Begleitung, trotz seiner eigenen so schwierigen Rolle, dennoch gleich bemerkt, wenn etwas nicht stimmt und wo dies der Fall ist überall entgegen kommt, wenn ein Schwankeu eintritt, das Gleichgewicht herstellt, mit allen Gliedern den Takt angiebt, alle Harmonien mit scharfem Gehör ermisst, und so gleichsam allein alle Worte aus einer Kehle hervorbringt. Ich bin gewiss der gröfste Verehrer des

Altertums, aber wirklich, mein Bach allein fasst in sich viele Orpheuse, und zwanzig Arions". Schon Joh. Gottfr. Walther erwähnt in seinem Lexikon den Sohn des Weimarschen Herzogs gleichen Namens Johann Ernst, der am 26. Dez. 1696 geboren und stets kränklich war, aber die Musik leidenschaftlich liebte und gründliche Studien unter obigem Walther machte. Die im Lexikon kurz angeführten Konzerte befinden sich in Weimar auf der Grofsherzogl. Bibliothek und haben den Titel: Six Concerts à un Violon concertant, deux Violons, une Taille, et clavicin où Basse de Viole de Feu S. A. S. le Prince Jean Erneste, Duc de Saxe-Weimar Opera I^ma^. Par les soins de Mr. G. P. Telemann 1718. A Leipzig et Halle, chez Kloss & M. Sellins. Titelblatt mit Wappen und allegorischen Emblemen der Musik sowie des Krieges in Kupfer gestochen. Seite 48 ist über B.'s Verhaftung in Weimar am 6. Nov. 1717 bis zum 2. Dez. näheres mitgeteilt, soweit es sich aus Äufserungen anderer noch ermitteln lässt, denn die Akten fehlen. Die kleine Schrift ist zur Kenntnis der Persönlichkeit Bach's von grofsem Wert.

* *Breitkopf & Härtel* in Leipzig haben 1902 ein „Verzeichnis des Musikalien-Verlages" herausgegeben, welches in gr. 8^0 aus XXV, 1200 Seiten und 36 Seiten besteht. Ein Katalog von einem Umfange, wie ihn wohl keine zweite Verlagshandlung aufweisen kann, trotzdem der alte Verlag von 1719—1728 nicht aufgenommen ist, sowie über den Buchverlag ein besonderes Verzeichnis erschienen ist. Die 25 Vorblätter des Kataloges enthalten einen Vorbericht über die Anlage desselben, eine kurze Geschichte des Hauses, gegründet 1719 von *Bernhard Christoph Breitkopf,* 1795 trat *Gottfried Christoph Härtel* als Teilhaber ein, nach dem Tode der beiden Söhne des letzteren ging das Geschäft auf die weibliche Linie Härtel's über und traten 1860 die Enkel *Wilhelm Volkmann* aus Halle und 1869 *Oskar von Hase* aus Jena als Leitende ein. Der Erstere starb 1896 und trat sein Sohn Dr. phil. *Ludwig Volkmann* an seine Stelle. 1883 wurde in Brüssel ein Zweiggeschäft errichtet, 1890 in London und 1891 in NewYork. Nach einigen notwendigen Worterklärungen folgt das Musikalien-Verzeichnis, durchweg auf ein Alphabet geordnet, so dass man stets eine Übersicht der vorhandenen Werke eines Komponisten erhält. Die letzte Abteilung ist dem Lager fremder Verlagsartikel gewidmet. Da im Archive von jedem Werke ein Exemplar aufbewahrt wird, so können auch von den vergriffenen Werken auf Wunsch Kopien angefertigt werden; der Notenbogen zum Preise von 75 Pf., Partituren von 1 M.

* In Berlin hat sich die *Madrigal-Vereinigung* unter Dr. Goldschmidt's Direktion aufgelöst und sich unter dem Namen *Barth*'sche Madrigal-Vereinigung neu gebildet. Sie besteht unter der Leitung A. Barth's aus den Damen Frl. E. von Linsingen und Frl. Betty Schot (Sopran), Frl. Felser und Frl. Bakke (Alt), den Herren A. Michl und Schonfeld (Tenor), Herren A. N. Harzen-Müller und Fabian (Bass). Die Vereinigung wird sich ganz allein der Pflege und konzertmäfsigen Vorführung der Madrigale des 16. und 17. Jahrhunderts widmen.

* *List & Francke* in Leipzig, Thalstr. 2, Katalog Nr. 353 enthält 2817 Werke in die Fächer geteilt: Musik-Zeitschriften, Geschichte und Theorie der Musik, Musikinstrumente: Geschichte, Technik und Gebrauch (Schulen etc.), Kirchenmusik, Kirchengesang etc., Praktische Musikwerke, Theater, Tanz. Die Neuzeit, d. h. das 19. Jahrh. ist vorwiegend vertreten. Warum sich die Herren Antiquare nicht entschliefsen können die Werke in **ein** Alphabet zu bringen, oder nur Buch- und Musikliteratur zu trennen, ist nicht recht begreiflich, nachdem schon so vielfach nachgewiesen ist, wie sehr die Trennung die Übersicht erschwert. Sind doch selbst angestellte Bibliothekare nicht zu bewegen von ihrem Teilungssystem abzugehen. Wie wenig obige Klassifizierung von Wert ist, beweisen einige Beispiele: Gumpelzheimer's Compendium steht Nr. 1937 unter praktischer Musik. Die Gesangbuch-Literatur steht teilweise S. 45 unter Kirchenmusik, teilweise unter praktischer Musik.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der Musikwerke in der Westminster-Abtei in London von Wm. B. Squire, Bog. 1.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXV. Jahrg. 1903.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 7.

Musik in Hannover.

(Schluss.)

Im 2. Abschnitte ist nur das Verzeichnis Seite 52—55 von Opern und Singspielen aus den Jahren 1769 bis 1810 die in Hannover gegeben wurden vom musikhistorischen Standpunkte beachtenswert.

L'Evêque, ein Violinist, Konzertmeister beim Fürsten von Weilburg, dann beim Fürstbischof von Passau, kam bald darauf als Konzertmeister und Dirigent an die Hofkapelle in Hannover als Prinz Adolf, Herzog von Cambridge regierte, mit einem Gehalte von 600 Thlr. Er trat den Dienst am 1. Mai 1798 an. Von französischen Eltern stammend, sprach er fliefsend deutsch und französisch und hatte feine Umgangsmanieren. Sein Violinspiel und gründliche Musikkenntnisse fanden den vollsten Beifall. Die Kapelle wurde neu eingerichtet, die alten bejahrten Mitglieder entlassen und neue Kräfte eingestellt. *L'Evêque* starb 1811 in London, wahrscheinlich auf einer Reise.

Sein Nachfolger wurde 1812 der Oldenburger Konzertmeister *Karl Kiesewetter*. 1814 war die Kapelle bis auf 6 Hofmusiker zusammengeschmolzen, auch *Kiesewetter* war nicht mehr da, trat aber bald nach der Reorganisation der Kapelle wieder ein (1814/15). Am 12. Oktober 1812 erklärte der Prinz-Regent von Grofsbrittannien, späterer Georg IV. auf dem Wiener Kongress, dass er seine hannoverschen Lande zum Königreich erhoben habe und künftighin den Titel eines Königs von Hannover annehme.

Lüders, ... war 1815 kurze Zeit Direktor des Opernorchesters, zeigte sich aber als unfähig und man beschränkte ihn daher auf die Einübung des Chores.

Sutor, Wilhelm, wurde nach Lüders Direktor des Opernorchesters; er dirigierte am 7. Sept. 1815 zum ersten Male. Bis dahin war er Konzertmeister und Chordirektor am Hoftheater in Stuttgart gewesen. Bei obigem Antritte in Hannover zählte er 44 Jahre. Am 2. Jan. 1818 wurde er zum Kgl. Kapellmeister in Hannover ernannt mit 1000 Thlr. Gehalt, resp. 400 Thlr. Pension. Seine Oper „Pauline" wurde darauf einstudiert. Er starb am 7. Sept. 1828 zu Linden bei Hannover, 54 J. alt, geboren in Edelstetten in Baiern. Sein Vater war Bassist an der Münchener Hofoper. Wilhelm wurde von Valesi im Gesange ausgebildet. 1800 kam er als Chordirektor an die Hofbühne in Stuttgart, wurde 1801 Konzertmeister und kam von da an die Hofbühne in Hannover. Schrieb noch an Opern „Apollo's Wettgesang" und „Das Tagebuch", ein Oratorium „Der Tod Abel's", Musik zu „Macbeth" und zum Drama „Die Waise aus Genf", eine Scene zur Festvorstellung „Theseus" und die Kantate „Die Zwillingskronen", außerdem noch ein Adagio mit Polonaise für Fagott.

1817/18 traten als Konzertisten die Hofmusiker: *Benecke,* Violoncellist — *R. Dressler,* Flötist — *Seemann,* Klarinettist — *Hunstock,* Fagottist — *Bachmann,* Waldhornist, auf.

Karl Nicola aus Mannheim wurde 1818 Vorgeiger und brachte auch Kompositionen zu Gehör; nach einigen Jahren trat er in die Württemberger Hofkapelle, kehrte aber bald zurück und wurde Musikdirektor.

Seemann aus Nordhausen, der mit 21 Jahren Musikdirektor bei der Jägergarde war, trat 1818 als erster Klarinettist in die Opernkapelle in Hannover.

Rose, Oboist, trat 1818 als erster Oboist in die Kapelle in Hannover.

R. Dressler ging 1820 nach London.

Christian Heinemeyer, geb. 25. Sept. 1790 in Celle, trat 1820 als Flötist in die hannoversche Kapelle. Hatte 1805 bis 1816 als Pfeifer zur Fahne des 3. Linienbataillons der Kgl. deutschen Legion geschworen, nahm Teil an der Belagerung Kopenhagens u. a. Expeditionen, zuletzt an der Schlacht bei Waterloo. Diente darauf in der Hildesheimer Jägergarde, trat darauf ins hannoversche Orchester, ging mit *Seemann* an das neue Hoftheater in Braunschweig, kehrten aber wieder zurück, da ihnen eine Gehaltszulage versprochen

wurde. 1830 wurde er zu den besten Flötisten Deutschlands gerechnet.

Stumpf, ... Violinist, ging 1822 ab.

Stowiczek, ... Schüler von Pixis in Prag, trat 1822 als Violinist in die hannoversche Kapelle und zeichnete sich als Theoretiker und Komponist aus. Die Musik zum Schauspiel „Der Löwe vom Kurdistan" wurde in Hannover aufgeführt.

Enckhausen, ... Dirigent der Singakademie in den 30er und 40er Jahren des 19. Jhs., führte jährlich bis 4 Oratorien auf.

Matys, ... Violoncellist aus Prag.

Gantzert, ... Violinist aus Braunschweig (1822),

August Pott aus Northeim, Violinist, Schüler von Kiesewetter und Spohr, auf Kosten des Herzogs von Cambridge ausgebildet (1823) und

Prell, ... Violoncellist aus Meiningen, Sohn eines Violoncellisten in Hamburg (1824), traten in den verzeichneten Jahren in die Kapelle ein.

Der Gehalt der Hofmusiker betrug jetzt anfänglich 270 Thlr. und stieg bis 400 Thlr.

Aloys Schmitt, Hofpianist des Herzog von Cambridge, trat in Konzerten mehrfach öffentlich auf. Er war ein tüchtiger Pianist.

(Chr. G.) *Karl Kiesewetter* hatte zwei Winter hindurch die Konzerte geleitet und wurde am 28. Oktober 1814 als Konzertmeister angestellt. K. war zur Zeit 37 Jahre alt, stammte aus Ansbach und brachte eine zahlreiche Familie mit. Er war ein künstlerisch ausgebildeter und empfindsamer Geiger. Sein Gehalt betrug 700 Thlr. und wurde auf 900 Thlr. erhöht. 1821 konzertierte er ohne Urlaub in London und wurde ihm sein Gehalt deshalb in Hannover zurückbehalten, darüber erzürnt, kündigte er am 4. März 1822 seine Stellung, siedelte sich in London an, hatte anfänglich Glück, doch unter den Kabalen seiner Kollegen musste er viel leiden, kam finanziell immer mehr zurück, so dass er am 27. Sept. 1827 in kümmerlichen Verhältnissen starb. Die Zeitgenossen urteilten sehr günstig über sein Spiel. Der Theateragent Weisse schreibt z. B. „Kiesewetter, den ich persönlich kenne und mit dem ich in Hamburg eine sehr angenehme Zeit verlebt habe, gehört zu den ersten Geigern durch sein ganz vollendetes Spiel, Reinheit, Fertigkeit und einen angenehmen Ton; ich achte ihn als Künstler sehr hoch".

Paganini konzertierte 1830 in Hannover und hatte von zwei Konzerten eine Einnahme von 1739 Thlr., eine Summe die bis dahin

keiner erreicht hatte. Er komponierte hier sein erstes Lied zur Thronbesteigung Wilhelm IV. von England, gedichtet von seinem Geschäftsführer Georg Harry's. Die Stadtbibl. in Hannover besitzt das Lied „Chant patriotique“ im Autograph.

Pott, ... Violinist in Hannover wurde 1832 in Oldenburg Kapellmeister.

1842 bestand das Orchester aus 4 ersten Violinisten: Nicola, Gantzert, Stumpf und Kolbe. 6 zweiten Violinisten: Klingebiel, Osten, Wallerstein, Staude, Witte, Kaiser. 3 Bratschisten: Stowiczek, Vahlbruch, Vaas. 4 Violoncellisten: Prell, Matys, Lindner, Wedemeyer. 3 Contrabassisten: Bollmann, Kyber, Kirchner. 2 Flötisten: Heinemeyer, Kuhn. 2 Klarinettisten: G. Seemann, Albes. 3 Oboisten: Rose sen. u. jun., Willige. 2 Fagottisten: Schmidtbach, Schröder. 4 Waldhornisten: Lorenz, Bachmann, Schriever, Koch. 2 Trompeter: Sachse, Hoth. 3 Posaunisten: Haake, Schulz, Barthe. 1 Pauker: Götze. 1 Harfenistin: Fräulein Pingel. (40 Personen.) Im ganzen wurden die Mitglieder so schlecht bezahlt, dass viele Not litten. Der Etat wurde daher vom Könige auf 16 500 Thlr. erhöht. Marschner und 7 Hofmusiker erhielten Zulage. Auf Drängen Meyerbeer's kamen noch ein Viola-d'amour-Spieler und ein Bass-Klarinettist an die Hofkapelle.

Von 1831—52 waren Konzertmeister: *Maurer*, *Bohrer*, *Lübeck* und *Hellmesberger*. Ihnen lag die Direktion der Instrumentalmusik in den Abonnement-Konzerten ob, während *Marschner* die Gesangvorträge zu leiten hatte.

Lübeck, *F*... *W*... wurde am 28. Febr. 1845 als Konzertmeister mit 1000 Thlr. Gehalt angestellt mit halbjähriger Kündigung. Er genügte weder als Violinist, noch als Dirigent. Sein Spiel war unrein, unsauber und unruhig, und als Direktor leistete er noch weniger, so dass die Konzerte bergab gingen. Am 1. August 1850 kündigte man ihm.

Hellmesberger, *Georg*, wurde am 1. Sept. 1850 der Nachfolger Lübeck's als Konzertmeister. Erst 20 Jahr alt, zeigte er sich bereits als vortrefflicher Violinist. Als Komponist wurde die Oper „Die beiden Königinnen“, eine Ouverture, ein Marsch und Violinsoli aufgeführt. Leider war er lungenkrank, wurde im September 1852 dienstunfähig und starb am 12. November 1852, kaum 23 Jahr alt.

Bohrer, *Anton*, übernahm nach Maurer's Abgange provisorisch die Konzertmeisterstelle und wurde am 23. Nov. 1835 fest angestellt. 1836 war er im Sommer in London, 1839 kam er um einen 15monat-

lichen Urlaub ein, den man zwar bewilligte, aber den Gehalt einbehalten wollte, auch wurde ihm der Abschied freigestellt, sobald man einen Ersatz gefunden habe. Im Juni 1844 nahm er seinen Abschied. Er hatte eine sehr musikalisch begabte Tochter, die er zur Klavier-Virtuosin ausgebildet hatte und die mit 12 Jahren staunenswertes leistete. Selbst Berlioz spricht in einem Briefe an Osborne seine Bewunderung aus (Seite 134). Mit dieser Tochter reiste er in Europa jahrelang herum und gab Konzerte.

Maurer, ... übernahm 1828 die Direktion der Oper bis man

Heinrich Aloys Präger am 8. April 1829 zum Kapellmeister wählte. Derselbe stammte aus Amsterdam und war vorher Musikdirektor in Magdeburg gewesen. Am 3. Januar 1831 verliefs Präger Hannover. An Kompositionen von ihm werden erwähnt die Oper „Die Versöhnung“, Ouverture und Chöre zu „Frithiof und Ingeborg“, Musik zum Ballet „Arlequin's Entstehung“ und mehrere Konzertpiecen.

Kömpel, August, Violinist, Schüler Spohr's, diente zuerst in der Kasseler Kapelle, dann auf Bott's Empfehlung in Hannover. (Siehe H. Riemann's Lexikon.)

Wehner, A... Universitäts-Musikdirektor in Göttingen, wurde 1855 Direktor der Gesangkapelle für die Schlosskirche in Hannover mit dem Titel Kapellmeister, auch erhielt er die Leitung der Singakademie, musste die kgl. Kinder im Klavierspielen unterrichten und die Kompositionen des Königs ordnen, d. h. wohl musste sie aufs Papier bringen und korrigieren.

Heinemeyer, Chr., Flötist, feiert 1855 seinen 59. Geburtstag und glänzt immer noch als Virtuose seit 50 Jahren.

Heinemeyer, Wilh., trat 1851 wieder ins Orchester als Flötist, nachdem er 10 Jahre am Petersburger Hoftheater gedient hatte.

Lange, Otto Heinrich, Schüler von Hauptmann und Gade, liefs sich 1855 in Hannover als Klavier- und Gesanglehrer nieder; auch bei der Neuen Singakademie übte er neue Werke ein.

Fischer, Karl Ludwig, wurde am 30. Dez. 1852 als zweiter Kapellmeister mit 1000 Thlr. angestellt. Er war am 8. Febr. 1816 in Kaiserslautern geboren, trat schon mit 8 Jahren als Violinist öffentlich auf, trieb bei Eichborn in Mannheim theoretische Studien, wurde darauf Musikdirektor an den Theatern zu Trier, Köln, Aachen, Nürnberg, Wiesbaden und 1847 Kapellmeister in Mainz. 1851 wurde in Hannover seine „Meeresstille und glückliche Fahrt“ für Männerchor aufgeführt.

Herner, Karl, Sohn des dänischen Militär-Musikdirektors in Rendsburg, besuchte das Konservatorium in Prag und bildete sich unter Mildner zum Violinisten aus. Am 1. Febr. 1850 trat er ins hannoversche Opernorchester. 1855/56 liefs er sich in Kopenhagen als Virtuose hören. 1858 war er 22 Jahr alt. In Brüssel hielt er sich mehrere Monate auf. Nach Hannover ging er um bei Joachim sich zu vervollkommnen. 1865 wurde er dort Correpetitor, 1867 Direktor der Musik auf der Bühne, 1869 erhielt er Langer's Chordirektorstelle und am 15. Aug. 1877 nach Fischer's Tode die zweite Operndirigentenstelle mit dem Titel Kapellmeister, die er noch 1900 bekleidete. An Kompositionen ist das Ballet „Ein Hexenfest", 1876 aufgeführt, zu erwähnen, sowie die Musik zur Posse „Der Nachtwandler wider Willen" und die Recitative zu Weber's Oberon.

Niemann, Albert, geb. 15. Jan. 1831 in Exleben, wurde Lehrling in einer Schlosserwerkstadt in Magdeburg, ging zum Theater in Dessau als Statist und Chorist. Kapellmeister Schneider erkannte seine schöne Stimme und musikalische Begabung (S. 157 ausführlich). Am 1. Sept. 1854 wurde er in Hannover vorläufig auf ein Jahr engagiert. 1857 betrug sein Gehalt 4300 Thlr.

Betz trat den 1. Juni 1856 in die Oper ein, erst 20 Jahr alt.

Wachtel war von 1854—1858 angestellt. Er ging nach Kassel.

Langer, ... Chordirektor an der Oper von 1858—1869.

Doppler, *Franz*, schrieb 1858 die Oper: Ilka oder die Husarenwerbung, eine magyarische Oper in zigeunerhaft abgebrochener Form In Ungarn wurde sie mit grofsem Beifall aufgenommen. Sein Bruder, ein Flötist, studierte die Oper in Hannover ein.

Ernst, Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha. 1858 gab man die Oper: Diana von Solange, melodiös, aber ohne Gestaltungskraft.

Joachim, Joseph, wurde im Herbst 1850 Konzertmeister an der Hofkapelle in Weimar und am 30. Dezember 1852 in Hannover. Am 1. Jan. 1853 erhielt er den Titel und das Amt eines Konzertmeisters und hatte die Instrumentalpiecen zu leiten, während Marschner die Gesangpiecen dirigierte. Am 3. Mai 1855 trat er zur christlichen Religion über. König und Königin übernahmen Patenstellen und gaben ihm die Namen Georg Maria (S. 235). 1859 erhielt er den Titel eines Konzertdirektors. Am 1. März 1865 kündigte er seinen Kontrakt, teils wegen des Intendanten von Platen's Verhalten, teils um unbehelligt seinen Studien obzuliegen (S. 270).

Bülow, Hans von, war vom 29. September 1877 bis 3. Nov. 1879 an der Oper Kapellmeister. Näheres erfährt man aus der Schrift

„Hans von Bülow in Hannover" von demselben Verfasser (Hannover und Leipzig 1902, bei Hahn, 8°). B. trat im Januar 1854 in Hannover als Klaviervirtuose zum ersten Male auf Joachim's Einladung auf. Erst im Jahre 1865 gab B. wieder zwei Soireen in Hannover. Als Hannover preufsisch geworden war, wurde *Hans von Bronsart* im Frühjahr 1867 Intendant der Hannoverschen Oper. Mit von Bülow eng befreundet, kam derselbe von München öfter zu Abonnements-Konzerten als Solist und äufserte sich gegen Bronsart gelegentlich, dass er bei einer Vakanz des Kapellmeisterpostens nicht abgeneigt sei die Stellung zu übernehmen; als daher 1877 im August der Kapellmeister *C. L. Fischer* gestorben war, erinnerte sich Bronsart dieser Anerbietung. Bülow hatte soeben in Amerika in den Jahren 1875—76 139 Konzerte gegeben, hatte darauf in London konzertiert und die aufregenden Scenen in München als Kapellmeister, nebst der Scheidung von seiner Frau, der Tochter Liszt's, überwunden, so dass er wieder lebensfrisch mit Freuden seine einstige Zusage annahm. Schon am 29. September 1877 leitete er das erste Abonnements-Konzert und wurde am 12. November provisorisch als erster Kapellmeister angestellt. Unter seiner Leitung wurden die Opernvorstellungen wahre Mustervorstellungen, allerdings unter gröfster Anstrengung von Sängern und Orchestermitgliedern, die auch wenig von Bülow's Direktion erbaut waren und oft genug den Gehorsam verweigerten, doch verstand es B. durch Zuwendung von Nebeneinnahmen sie immer wieder gefügig zu machen. Die Furcht, dass er Wagner'sche Opern zu sehr bevorzugen würde, bestätigte sich nicht, im Gegenteil wurde er jeder Richtung gerecht, sowohl den Italienern, den Klassikern, Weber, Spohr, Marschner, Meyerbeer und den Franzosen. Diese Wandlung in seinem Urteile war bei dem Aufenthalte in Florenz vor sich gegangen und er nannte sie selbst „seine Häutung". Auch die Abonnements-Konzerte leitete er und befolgte dieselbe Auswahl der Piecen. Kritik und Publikum wetteiferten B. ihre Bewunderung zu zollen. In der Konzertsaison 1878/79 dirigierte er nicht nur die Abonnementskonzerte, sondern leitete auch die Musikakademie (Singakademie) und war dem Verein für Kammermusik als Pianist beigetreten. In der Saison 1879/80 erreichte die Thätigkeit B.'s ihr Ende durch den Sänger Schott bei Aufführung des Lohengrin hervorgerufen. B. hatte sich während dem Gesange Schott's im 3. Akte soweit hinreifsen lassen, dass er nicht nur Gesichter schnitt, sich die Ohren zuhielt, sondern schliefslich auch den Taktstock wegwarf. Schott hatte eine juristische Unter-

suchung von der Intendanz verlangt und B. musste sich diesem Verlangen fügen (Seite 52). B. wurde zu einer Geldstrafe von 100 M verurteilt, da alle Angaben Schott's sich als wahrheitsgetreu durch vielfache Zeugen erwiesen hatten. Dass dies das Ende seiner Direktionthätigkeit bedeutete war vorauszusehen. Am 26. Oktober 1879 reichte er sein Abschiedsgesuch ein, was ihm auch gewährt wurde (S. 58). B. blieb in Hannover und trat oft in Konzerten als Pianist auf. Als nach der Katastrophe er zum ersten Male wieder auftrat, fand er seinen Flügel mit Guirlanden und Lorbeerkränzen geschmückt und den Saal vom vornehmsten Publikum gefüllt — so wenig stand dasselbe auf Seiten des Sängers. Wenige Monate darauf (Februar 1880) wurde er zum Intendanten der herzogl. Hofkapelle in Meiningen ernannt. Seine Erfolge daselbst als Dirigent und seine mit der Kapelle ausgeführten Konzertreisen nebst den damit verbundenen Erfolgen, die dem veralteten Dirigententum den Todesstoſs gaben, sind wohl noch in aller Gedächtnis.

Marschner, Heinrich, ging 1827 mit seiner Frau, einer Sängerin nach Leipzig, wo dieselbe bei der Oper engagiert war. Marschner selbst hatte vorläufig keine Anstellung. Erst im August 1830, als Präger's Kontrakt in Hannover nicht erneuet werden sollte, meldete er sich zur Kapellmeisterstelle und wurde vom 1. Jan. 1831 bis 1. April 1832 provisorisch mit 1000 Thlr. Gehalt angestellt. 1832 wurde er auf 5 Jahre mit 1200 Thlr. Gehalt verpflichtet. Sein Charakter wird als unverträglich geschildert, auch zeigte er zu zwanglose Formen und eine fast plumpe Ausdrucksweise. Weber nannte ihn den „naseweisen Musje". 1842 kam M. um Erhöhung seines Gehaltes bis auf 2000 Thlr. ein, doch wurden ihm nur 1600 Thlr. und nach 25jähriger Dienstzeit eine Pension von 400 Thlr. gewährt. Auf lebenslängliche Anstellung ging man nicht ein. 1845 kam er wieder um 2000 Thlr. Gehalt ein, doch bestätigte man nur das obige Abkommen (S. 112). Erst im Jahre 1852 am 1. Okt. unter Georg V. wurde M. auf Lebenszeit mit 2000 Thlr. Gehalt angestellt, bis dahin wurde sein Kontrakt von 5 zu 5 Jahren erneuet. Jetzt erst erhielt er den Titel eines Hofkapellmeisters um den er seit 1832 petitionierte. 1857 erteilte ihm die Stadt das Ehrenbürgerrecht. 1855 heiratete er die Sängerin *Janda.* 1857 besuchte er London. 1857/58 schrieb er seine letzte Oper: „Sangeskönig Hiarne", die aber erst 1863 in Frankfurt a. M. ohne Erfolg aufgeführt wurde. 1883 versuchte man sie nochmals in München, doch mit demselben Erfolge. Am 10. Aug. 1859 wurde er pensioniert, wozu er nur schwer einwilligte, doch

bewilligte man ihm als Pension 1000 Thlr. und nach 5 Jahren 1400 Thlr. nebst dem Titel eines General-Musikdirektors, worauf M. einen grofsen Wert legte.

Da die ersten Aufführungen seiner Opern vielfach mit falschen Daten und Städten verzeichnet werden, teile ich aus der Liste S. 219 die Aufführungen in Hannover mit: Vampyr, 15. Dez. 1828. — Templer und Jüdin, 23. Febr. 1831. — Des Falkner's Braut, 24. Sept. 1832. — Hans Heiling, 30. Sept. 1833. — Schloss am Ätna, 5. Juni 1836. — Bäbu, 19. Febr. 1838. — Austin, 25. Jan. 1852. — Adolf von Nassau wurde 1845 in Dresden aufgeführt. Aufserdem schrieb er noch: Der Kyffhäuserberg, 1818 in Pressburg gegeben. — Heinrich IV. und D'Aubigné, Dresden 1820. — Der Holzdieb, Dresden 1825. — Lucretia, Danzig 1826.

(Als beste Biographie ist die 1901 in der Harmonie von Georg Münzer erschienene zu empfehlen.)

König *Georg V.* war musikalisch gut veranlagt. Schon als Prinz von Cumberland erhielt er als Knabe Klavierunterricht in London bei Louise Dulken. Später wurden in Berlin Musikstudien bei Greulich und Fr. Kücken in der Komposition gemacht. Im Alter von 16 Jahren veröffentlichte der Prinz einige Walzer, auch Märsche erschienen, von denen einer preufsischer Armeemarsch wurde. 1837 erschienen gröfsere Gesangskompositionen. Er schrieb gegen 200 Piecen, davon erschienen 98 im Druck: Gesangswerke mit und ohne Orchester, Orschesterwerke (Sinfonie, Ouverture), Kammerkompositionen und Klavierpiecen. Auch als Musikschriftsteller trat er mit der Schrift: Ideen und Betrachtungen über die Eigenschaften der Musik, 1839 anonym erschienen, 1858 zum Besten des Ernst-August-Denkmals nochmals gedruckt. Seine Erblindung trat schon in früher Jugend ein. 1879 nach seinem Tode erschien in Wien eine zweite Arbeit: Ueber Musik und Gesang, Gedanken Sr. Majestät des hochseligen Königs Georg V. von Hannover; sie erschien in Wien, wo er auch seine Tage als emeritierter König beschloss. Als er noch regierender König war, zog er eine Reihe Kunstgröfsen an seinen Hof, die er fürstlich belohnte und nie müde wurde ihnen seine Anerkennung auszusprechen. Er entschied über das Opernrepertoir und Konzertprogramme, über Engagements für erste und zweite Fächer und verteilte die neuen Opern unter die Kapellmeister. Joseph Joachim und der Sänger Niemann bildeten die Spitzen der Hofkapelle. Ein wahres Eldorado für die Künstler.

1852 bestand das Orchester aus 63 Mitgliedern:

19 Violinisten: Nicola, Gantzert, Stumpf, Kolbe, Osten, Kaiser, Wallerstein, Kömpel, Müller, Jacobi, Eyert I., Wegener, Schrader, Ellmendorf, Herz, Volange, Gertz, Plumhoff und Witte.

6 Bratschisten: Stowiczek, Vaas, Haake, Eyert II., Vahbruch, Thiele.

5 Violoncellisten: Prell, Matys, Lindner, Wedemeyer, Eyert III.

4 Contrabassisten: Kyber, Kirchner, Kummer, Nitsche.

4 Flötisten: Heinemeyer, Kuhn, Goltermann, Bräuer.

4 Oboisten: Rose, Deyerberg, Börngen, Nause.

4 Klarinettisten: Sobeck, Beate, Sachse II., Tadra.

4 Fagottisten: Schmidtbach, Schröder, Plinke, Liebeskind.

5 Waldhornisten: Lorenz, Bachmann, Zoberbier, Nitschner, Oertel.

3 Trompeter: Sachse I., Mantz, Neuse.

3 Posaunisten: Schwemmle, Schulze, Barthe.

1 Pauker: Götze. 1 Harfenistin: Frln. Pingel.

1864/65 bestand das Orchester aus 75 Mann:

21 Violinisten: Kolbe, Kaiser, Wegener, Eyert I., Herz, Gertz, Witte, Kothe, Hartl, Gantzert, Herner, Heimberg, Körner, Lange, Kirchner, König, Römer, Rose jun., Burhenne, Fritsche.

7 Bratschisten: Haake, Vaas, Eyert II., Thiele, Oertel, Pröhl, Hallenstein.

6 Violoncellisten: Prell, Lindner, Eyert III., Matys, Lepin, Ruhoff.

5 Contrabassisten: Kirchner, Nitsche, Blume, Reiche, Döring.

4 Flötisten: Kuhn, Goltermann, Ott, Bräuer.

4 Oboisten: Rose sen., Börngen, Deierberg, Reiche.

4 Klarinettisten: Sobeck, Beate, Sachse, Peller.

4 Fagottisten: Schmidtbach sen. u. jun., Plinke, Rohde.

6 Waldhornisten: Lorenz, Nitschner, Zoberbier, Angermann, Kruckenberg, Wack.

4 Trompeter: Mantz, Kühnhold, Wingold, Löscher.

3 Posaunisten: Schwemmler, Steinmann, Justus.

2 Pauker: Nause, Lages.

1 Triangel: Barthe. 1 Becken: Sperleder. 1 Harfe: Frln. Pingel.

1 Orgelspieler: Beyer.

Seite 217 ein Verzeichnis von Opern, die in Hannover gegeben wurden von 1815—1. Jan. 1865, alphabetisch nach den Komponisten geordnet, mit genauen Daten versehen.

Mitteilungen.

* Der Strafsburger Chronist *Königshofen* als Choralist. Sein Tonarius, wiedergefunden von *Martin Vogeleis,* ehem. Musiklehrer am bischöfl. Progymnasium Zillisheim, herausgegeben von Dr. F. X. Mathias, Organist am Münster zu Strafsburg. Graz. Verlagshandlung Styria, 1903. Durch zwei dem Studium der Musikgeschichte begeistert ergebene elsässische Gelehrte, *Martin Vogeleis* und Dr. *F. X. Mathias*, ist anknüpfend an die Person *Jakob Twinger*'s von Königshofen ein Stück mittelalterlicher Musikgeschichte des Elsafs lebendig gemacht worden. Den Codex XI. E. 9. der Prager Universitätsbibliothek und den im Codex enthaltenen Tonarius hat Martin Vogeleis für Jakob Twinger von Königshofen (nicht Jakob Troingeri, wie Dr. Johannes Wolf den kalligraphisch schön geschriebenen Namen im Kirchenmusikalischen Jahrbuche wiedergiebt) als Autor reklamiert. Die Ausführung einer Spezialstudie über Jakob Twinger und seinen Tonarius überliefs er seinem Freunde Dr. F. X. Mathias. Das Buch gliedert in drei Hauptabschnitte, deren erster die Persönlichkeit Jakob Twinger's von Königshofen im Rahmen der Geschichte seiner Zeit lebendig vorführt (1. u. 2. Kapitel), der zweite eine höchst lehrreiche Studie über die Tonarien von *Regino von Prüm* bis *Hugo von Reutlingen* bietet und Königshofen's Tonarius im originalen Wortlaute (lateinisch) mit deutscher Übersetzung mitteilt (3.—5. Kapitel), und der dritte den Tonarius Königshofen's kritisch analysiert, seine Quellen, die Zeit seiner Abfassung feststellt und den bisher nur als Chronist, Glossator und Rechtsverständigen bekannten Verfasser als Liturgiker würdigt (6.—8. Kapitel). Das vierte Kapitel, „die Tonarien", habe ich in Nr. 5 der Monatshefte besprochen. Zu bemerken ist noch, dass die phototypische Wiedergabe des Tonarius von Dr. Mathias durch jede Buchhandlung bezogen werden kann. *Paul Runge.*

* *Robert Volkmann.* Sein Leben und sein Wirken. Nebst Bildern, Faksimiles, Briefen des Meisters und systematischem Verzeichnisse seiner gedruckten Kompositionen und deren Bearbeitungen von *Hans Volkmann* (Dr. phil. in Dresden). Leipzig 1903, Hermann Seemann Nachfolger. gr. 8°. 197 Seiten. Der Schreiber der Biographie lässt uns im Dunkeln über seine Verwandtschaft mit dem Komponisten, da aber Robert nur einen Bruder hatte, der Landpfarrer wurde und derselbe einen Sohn mit Namen *Oskar,* der Apotheker wurde, so kann Hans nur ein Sprosse des letzteren sein. Robert blieb im Junggesellenstande. Am 6. April 1815 zu Lommatzsch bei Meifsen geboren als zweiter und letzter Sohn des Kantors *Friedrich August Gotthelf,* in dessen Hause fleifsig gute Musik getrieben wurde, so dass Robert schon von frühester Jugend an in Musik erzogen wurde. Auch er sollte einst Kantor werden und zog 1832 nach Freiberg i. S. um das Gymnasium zu besuchen, da aber der Vater schon ein Jahr darauf starb, ging er gleich auf das Lehrer-Seminar über, erhielt aber die Erlaubnis an einzelnen Gymnasialstunden teilzunehmen. Da er sich hier als geübter Sänger und Klavierspieler zeigte, wurden ihm im Proseminar

die Klavier- und Gesangstunden übertragen, auch erhielt er durch des Musikdirektor *F. A. Anacker's* Empfehlung einige Privatschüler, so dass er auch nach des Vaters Tode seine Studien fortsetzen konnte. Michaelis 1835 verliefs er das Seminar, liefs sich aber erst Ostern 1836 in Leipzig nieder, wo er bald durch Anacker's Empfehlung Klavierschüler erhielt. Hier war er nun vorzugsweise bemüht sich als Komponist auszubilden und nahm bei C. F. Becker theoretischen Unterricht, denn als Schullehrer sein Leben hinzubringen hatte er durch Anacker's Zureden längst aufgegeben. Doch auch auf eine wissenschaftliche Ausbildung war er bedacht und immatrikulierte sich am 22. April 1836 auf der Leipziger Universität, wo er Geschichte der Philosophie und Pädagogik hörte. Nebenbei wurde fleifsig komponiert und sogar Opus 1, Sechs Phantasiebilder bei G. Schuberth in Leipzig 1837 verlegt. 1854 gab er eine umgearbeitete Neuausgabe in Wien heraus. 1839 erklärte Becker seine theoretischen Studien als vollendet und verschaffte ihm in Prag an der jüngst errichteten Musikschule von J. C. Kinderfreund eine Gesanglehrerstelle, die er aber bald wieder aufgab, da ihm die Lehrthätigkeit wenig zusagte, und doch war es der einzige Broterwerb der ihm sichere Einnahmen verschaffte. An dieser Abneigung krankte er sein ganzes Leben und brachte ihn vielfach in grofse Not. Auch jetzt blieb ihm nichts übrig als das Anerbieten einer Gräfin Stainlein-Saalenstein, die in Pest ansässig war und oft auf ihrem Landgute Szeneréd lebte, die Musikmeisterstelle anzunehmen, die ihn aber nur zu wenigen Musikunterrichtsstunden verpflichtete und im übrigen freie Zeit liefs. Am 28. März 1840 trat er die Stellung an, die für seine Kompositionsthätigkeit eine segensvolle wurde, besonders noch durch die mütterliche Fürsorge, die er durch die Gräfin erhielt und die ihn selbst zu Kompositionen anspornte. Doch auch hier war seines bleibens nicht. Der langweilig verlebte Winter in Szeneréd trieb ihn trotz aller Lebensannehmlichkeiten und irdischen Sorglosigkeit fort und am 20. Juni 1841 verliefs er Szeneréd und liefs sich in Pest nieder. Durch die Empfehlungen der Gräfin öffneten sich in Pest alle Salons der Aristokratie und an vornehmen Schülern fehlte es nicht. Auch als Kritiker trat er 1842 in Dr. A. Schmidt's Allgemeiner Wiener Musikzeitung auf, doch gab er die literarische Beschäftigung schon 1844 wieder auf als unverträglich mit der Thätigkeit eines Komponisten. An Pünktlichkeit nicht gewöhnt, sah er sich schon Anfang des Jahres 1845 von allen Schülern verlassen, so dass er in arge Not geriet; dazu kam noch die Forderung alter Gläubiger an deren Befriedigung er nie gedacht hatte, da es seine nächsten Verwandten betraf. Aus aller Misere riss ihn eine Einladung obiger Gräfin, den Sommer in Szeneréd zu verleben, und als er im Herbste 1845 wieder nach Pest zurückkehrte fanden sich auch wieder Schüler und alle Not und Sorge ward vergessen. Doch lange hielt die günstige Lage nicht aus, das Jahr 1848 war in Ungarn wenig günstig für Konzertzwecke. Er schrieb im März 1848 an *Wilh. Rust*, der auch eine zeitlang in Ungarn gelebt hatte: „Ich habe gerade so viel Geld, dass ich mich nicht durch Unmäfsigkeit zu Grunde richten kann". Doch die Nahrungssorgen traten im Sommer hart

an ihn heran, so dass er sich nun doch entschloss eine feste Stellung anzunehmen; er wurde Organist und Chordirektor an der israelitischen Reformgemeinde in Pest, für die er auch eine Anzahl Chöre und Soli mit Orgel schrieb. Doch auch hier wieder trat seine Unpünktlichkeit störend zwischen, sogar das Geschenk einer Uhr konnte ihn nicht an Pünktlichkeit gewöhnen, so dass er 1849 den Posten wieder verlor und Not und Sorge seine täglichen Begleiter waren. Trotzdem er nun bereits 35 Jahr alt war, hatte er sich als Komponist noch keinen Namen erworben und seine Kompositionen lagen tot im Pulte. Erst sein Bmoll Trio, 1850 geschrieben, machte seinen Namen durch *Hans von Bülow*'s und *Edmund Singer*'s Verwendung durch mehrfache Aufführungen bekannt, auch der Verleger *Heckenast* nahm sich seiner an, verlegte seine Werke und lud ihn auf seinen Landsitz ein. 1853 genügte ihm plötzlich das Leben in Pest nicht mehr und er siedelte 1854 nach Wien über, hoffend von dem Honorar seiner Kompositionen leben zu können; doch bei dem langsamen Fortschreiten derselben, der peinlichen Kritik, der er seine Arbeiten unterzog, täuschte er sich und kehrte im Herbst 1858 wieder nach Pest zurück, wo er hilfreiche Freunde hatte. Seine äufseren Verhältnisse gestalteten sich nun sorgenfreier, auch die Anerkennung als Komponist breitete sich immer mehr und mehr aus und auf dem Tonkünstlerfest in Dessau (1865) wurde er ganz besonders durch Aufführung mehrerer Kompositionen gefeiert. Als aber 1878 sein wohlwollender und stets hülfsbereiter Verleger Heckenast starb, wäre er wieder in Not geraten, wenn er nicht schon vorher einen gut dotierten Lehrstuhl an der Landes-Musik-Akademie in Budapest auf vieles Zureden und Drängen seiner Freunde angenommen hätte. Doch immer wieder regte sich sein Unabhängigkeitssinn und er bat wiederholt um seine Entlassung, doch wusste ihn das Direktorium stets zu halten. Seine Lebensgewohnheiten waren sehr einfacher Natur: aus 2 Zimmern, die er sich früher sogar selbst reinigte, bestand seine Behausung, erst in späterer Zeit hielt er sich eine Dienerin. In den letzten Lebensjahren wurde er menschenscheu und zog sich von allem Verkehr zurück, so dass sich sein Umgang nur auf wenige ältere Freunde beschränkte. Auf einem solchen Besuche am 30. Oktober 1883 ereilte ihn der Tod ganz plötzlich. Dies ist die Darstellung seines äufseren Lebenslaufes. Der Verfasser widmet mit grofser Ausführlichkeit, doch ohne Voreingenommenheit, seinen Werken zwischen der Darstellung seines Lebens einen breiten Raum mit zahlreicher Themen-Mitteilung. Den Schluss bilden zwei Verzeichnisse seiner Kompositionen, das erste in Fächer geteilt, mit Titel, Verleger und Opuszahl, das zweite chronologisch nebst Opuszahl und abgekürztem Titel, so dass auch der Bibliographie nach allen Seiten hin Genüge geschieht.

* Die Kalandbrüderschaften, das kulturelle Vorbild der sächsischen Kantoreien. Ein Beitrag zur Geschichte der kirchlichen Musikpflege in vor- und nachreformatorischer Zeit von *Johannes Rautenstrauch*, Cand. rev. min. (in Leipzig). Dresden 1903, Rammingische Buchdruckerei und Verlag. 8°. 45 Seiten. Eine sehr fleifsige auf Dokumente gestützte Arbeit.

Ein den Kaland besingendes Gedicht des 13. Jahrhunderts (mitgeteilt von W. Schatz im Jahresbericht des Domgymnasiums zu Halberstadt 1850) verlegt die Stiftung dieser Brüderschaft in das 6. Jahrhundert und nennt einen Papst Pelagius als ihren Begründer. Als religiöse Vereinigung von Geistlichen und Laien treten jedoch die Calenden erst in den Urkunden aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts auf. Der Name *Kaland* oder *Calend* erinnert an die am ersten eines jeden Monats, den sogenannten Calenden, schon im 11. Jahrhundert üblichen Zusammenkünfte der Geistlichen eines Sprengels, deren Zweck es war, die Monatsanfänge mit einer Gedächtnisfeier für die Verstorbenen zu begehen, und die kirchlichen Feste und sonstigen kirchlichen Verrichtungen für den laufenden Monat zu ordnen. Die Kalandbrüderschaften, auch Kalandgilden genannt, trifft man vornehmlich in den Gebieten, welche die ehemaligen sächsischen Lande umfassten und in denen, welche von Sachsen aus germanisiert wurden, oder die unter dem Regimente sächsischer Kirchenfürsten standen. Man begegnet ihnen in der Lausitz an Orten wie Löbau, Kottbus, Finsterwalde, Storkau, in Braunschweig, Westfalen, Pommern, Mecklenburg, Schleswig-Holstein, Anhalt, Hamburg, Lübeck und anderen Gegenden. In den sächsischen Landen lassen sie sich in Chemnitz, Freiberg, Rosswein, Alt-Zelle, Oschatz, Döbeln, Radeberg, Großenhain u. a. Orten nachweisen. Auch in sächsischen Dörfern trifft man Kalandbrüderschaften an. So vereinigen sich z. B. die Pfarrer und Plebani der Umgebung von Zwickau zu einer solchen Gesellschaft, die viermal im Jahre in Planitz tagt. Der Hauptzweck der Brüderschaften ist die Abhaltung öffentlicher Messen. Mehrmals wöchentlich kommen die Brüder in der Kirche zusammen, um durch Gebetsübungen ewiges Heil und Leben für ihre Seelen zu erringen und durch gelesene und gesungene Messen den Seelen ihrer Verstorbenen Befreiung von den Qualen des Fegefeuers zu erwirken. Fast aller Orten erfreuen sich die Kalanden der besonderen Gunst des Stadtrates und der Bürgerschaft. Kapellen und Altäre werden ihnen zur Verfügung gestellt und Mittel zu ihrer Unterhaltung gestiftet. Nicht unbeträchtlich sind die Vermächtnisse und Stiftungen, die ihnen zur Veranstaltung feierlicher Prozessionen an gewissen kirchlichen Festen zufließen. Auch Schenkungen an Grund und Boden werden ihnen nicht selten testamentarisch zugesprochen. Kein Wunder, dass die Brüderschaften auf solche Weise allmälich zu Reichtum gelangten, die gebräuchlichen Essen in luxuriöse Schmausereien und Schlemmereien ausarteten, auch die Geistlichkeit im 15. Jahrhundert mehr und mehr verfiel, besonders aber die Reformation reinigend eingriff und sich aus den alten Gesellschaften neue bildeten, die unter den Namen *Constabler* oder *Constabulen*, *Stabilisten* oder Stabulisten auftraten, welche den täglichen Gottesdienst durch ihren Gesang schmückten. In Sachsen bilden sich aus den Kalanden die *Kantoreien*, die älteste von 1540 ist die in Torgau, sie besteht aus Bürgern, die im Vereine mit Singknaben den musikalischen Teil des Gottesdienstes freiwillig besorgen. Über die Kantorei in *Großenhain* existiert noch folgende Urkunde: „Es hat diese löbl. Cantoreygesellschaft schon lange Zeith im Pabstumb gestanden, nachdem aber

bey vorgegangener Reformation selbige wiederumb zergangen, die Schul allhier aber mann allzu schwach befunden, die Sontage und Feste aus mangelung der Knaben figural zu celebriren, Als ist solche Johannes Baptistae des 1551. Jahres de novo wiederumb auffgerichtet" ... Da nachweisbar in Grofsenhain im 14. Jahrhundert eine Kalandbrüderschaft bestand, so kann die Kontorei nur aus ihr sich gebildet haben. Der schon im 16. Jh. der Kantorei jährlich aus der Ratskämmerei zu ihren „Collationes" gespendete Beitrag von 5 Gulden 3 Groschen ist unzweifelhaft der Zinsertrag eines Kapitals von 100 Gulden, die der Rat schon im 15. Jhdt. dem Kaland geschenkt hatte und dann nach Einführung der Reformation der Kantorei zuschrieb. Mit diesem Ergebnis erledigt sich die in der Musikgeschichte vertretene Behauptung, dass die sächsischen Kantoreien in Anlehnung an die zu Anfang des 16. Jhdts. in Blüte stehenden süddeutschen Meistersingergilden entstanden seien.

* Am Sonntage Rogate fand die feierliche Einweihung des neuen Gebäudes des Königl. akad. Instituts für Kirchenmusik zu Charlottenburg statt, an welcher auch der Kultusminister Dr. Studt teilnahm. Die Feier wurde eröffnet durch ein Orgelpräludium von Seb. Bach; zum Anschlusse sangen die Studierenden eine Motette von Palestrina. Hierauf ergriff der Direktor des Instituts, Prof. *Rob. Radecke*, das Wort. Er berichtete u. a. von der Gründung und weiteren Entwicklung, von dem Zwecke und den Zielen des Instituts und führte etwa folgendes aus: Das Königl. akad. Institut für Kirchenmusik ist die älteste staatliche Musikschule Berlins. Im Jahre 1819 erhielt der damalige Direktor der Berliner Sing-Akademie, *Zelter* den Auftrag, eine „Orgel- und Singeschule" zu gründen; er selbst wurde der erste Leiter der jungen Anstalt. Diese erhielt im Jahre 1822 eine neue Organisation. Nach einigen Jahren wurden noch Klavier-, Violinspiel und gregorianischer Gesang in den Studienplan aufgenommen. Bis zum Jahre 1889 musste sich das Institut mit Mietsräumen begnügen; in diesem Jahre aber bekam es ein eigenes, ihm würdiges und schönes Heim und zwar Potsdamerstrasse 120. 1892 (Radecke übernimmt das Direktorat) wurde die Zahl der Unterrichtstunden vermehrt, auch wurden neue Lehrfächer eingeführt. Es wird jetzt unterrichtet in Orgel-, Klavier-, Violin-, Ensemble- und Partiturspiel, Harmonielehre, Kontrapunkt und Formenlehre, Ästhetik und Sologesang, Chorgesang verbunden mit Dirigier-Übungen, gregorianischer Gesang, Liturgik, Musikgeschichte und Methodik, Orgelstruktur. Die Direktoren des Instituts waren: Zelter, Bernh. Klein, A. W. Bach, Aug. Haupt. Unter den Lehrern sind zu erwähnen: Reissiger, Grell, Commer, Jul. Schneider, Löschhorn. Das Institut hat jetzt die Aufgabe, „Organisten, Kantoren, Chordirigenten, sowie Musiklehrer höherer Lehranstalten, namentlich Schullehrer-Seminaristen" auszubilden. Die Werke der älteren Meister der Tonkunst werden gründlich studiert, aber auch die besten Werke neuester Meister finden Berücksichtigung. Hierauf erhob sich der Herr Minister zu längerer Rede. Er sprach u. a. den Wunsch aus: Die Kirchenmusik möge hier eifrig gepflegt werden, denn sie bilde einen wichtigen Teil des Gottesdienstes, diene zur Verherr-

lichung desselben und zur Erbauung der Gemeinde. Die beiden Lehrer *Carl Thiel* und *Arthur Egidi* wurden zu Professoren ernannt und die beiden Professoren *Herm. Schröder* und *Th. Krause* erhielten den roten Adlerorden 4. Klasse. Den Schluss der Feier bildete der „Weihegesang" von *Th. Krause*. *Rippich.*

* Herr *Wilhelm Tappert* in Berlin hat seine reiche Sammlung Tabulaturen aller Jahrhunderte, von den Neumen des 9. Jahrhunderts beginnend bis in die Neuzeit reichend, in einem äußerst sauberen, man könnte fast sagen künstlerisch ausgeführten Manuskript, in einem Bande in 4⁰ von 250 Bll. hergestellt. Jede Art von Zeichenschrift ist in einer autographierten Nachbildung nebst Erklärung und Übersetzung in unsere heutigen Notenschrift vorhanden und repräsentieren die 250 Blätter zugleich die Anzahl von Tabulaturen. Ein Inhaltsverzeichnis zerfällt in die Rubriken: Neumen, Choralnoten, Notulae rubrae, albae et denigratae, Choralnoten als Mensuralnoten (gebraucht bis zur Neuzeit), Fränkische Buchstaben, Solmisations-Notation, Ziffern und Zahlen, Partituren: Die alte deutsche Orgel-Tabulatur von 1450—1550. Notationen für Klavier, 16. Jh. bis Ende des 18., Notation für Klavier im 19. Jh. *Tabulaturen* für die Laute (1. Deutsche Lauten-Tabul., 2. Italienische, 3. Französische). Tabulatur für die Theorbe, die spanische Guitarre, für die Chitara, Cither, Cithrinchen, für die Mandora, Angelica, Calichon, Violine, Gambe, Bariton, Viola bastarda, Viole d'amour, Lira, Mandoline, Harfe, Flöte, Sackpfeife (Musette), Flageolet. — Chromatische Klaviaturen und Notationen. Steganographie (Geheimschrift). Phantastische Notationen. Stenographie. Canon, Rebus und Rätsel. „Zum Raum wird hier die Zeit" (19. Jh.). Varia aus dem 19. Jh. Notationen für die Schule (19. Jh.). Wer schafft nun die Mittel herbei dies kostbare Manuskript durch den Druck herzustellen, der allerdings durch den often Farbenwechsel verteuert wird. Vermächtnisse aller Art werden gestiftet, warum nicht auch einmal für ein musikhistorisches Werk? *Robert Eitner.*

* Katalog *Breitkopf & Härtel* in Leipzig. Volksausgabe. Bibliothek der Klassiker und modernen Meister der Musik, 1950 Bände mit Supplementen. 1. Klavierbibliothek zu zwei Händen, 4960 Bände, Hefte und Nummern. 2. Klavierbibliothek zu 4 Händen, 2 Klaviere zu 4 und 8 Händen; Orgel und Harmonium, 2770 Bde. 3. Deutscher Liederverlag. Anhang: Klavierauszüge, 4600 Bde. 4. Bibliothek für Kammermusik: Pianoforte, Violine, Violoncell etc., 6300 Bde. 5. Partitur-, Orchester-, Chor-, Text- etc. Bibliotheken. 6. Musikbücher. Notenschreibpapiere. 7. Lager der Weltliteratur in neuzeitlichen Einbänden. Anhang: 1. Verzeichnis von Einmarkbänden. 2. Lager ausländischer Musik sowie fremdsprachige Ausgaben aus dem Verlage von Br. & H.

* Die Gründung der Kgl. Hofkapelle durch Kurfürst Moritz wurde am 22. Sept. 1848 in Dresden als 300. Jahrestag gefeiert.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der Musikwerke in der Westminster-Abtei in London von Wm. B. Squire, Bog. 2.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXV. Jahrg.
1903.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 8.

Totenliste des Jahres 1902,

die Musik betreffend.

(Karl Lüstner.)

Abkürzung für die citierten Musikzeitschriften:

Bühgen. = Deutsche Bühnen-Genossenschaft. Berlin.
Fl. Bl. = Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik. Regensburg, Pustet.
Guide = le Guide mus. Bruxelles, Schott.
I. M. G. = Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft. Breitkopf & Härtel.
K. u. Musz. = Deutsche Kunst- u. Musikztg. Wien, Wiener Musik-Verlagshaus.
Lessm. = Allgem. Deutsche Musikztg. Charlottenburg.
Ménestrel = le Ménestrel. Journal du monde music. Paris, Heugel.
Mus. sac. = Musica sacra. Monatsschrift für kath. Kirchenmusik. Regensburg, Haberl.
Mus. Tim. = Musical Times. London, Novello.
N. Z. f. M. = Neue Zeitschr. f. Mus. Leipzig, Kahnt.
Ricordi = Gazetta music. di Milano, Ricordi.
Sig. = Signale f. d. mus. Welt. Leipzig, Senff.
Wbl. = Musikal. Wochenblatt. Leipzig, Fritzsch.

Es wird gebeten falsche Daten der Redaktion gefälligst anzuzeigen.

Achille, . . . Professor, Militärmusikdirektor und Musikalienhändler in Philadelphia, st. das. im Juni. Wbl. 465.

Alderson, Thomas Albin, Organist und Chormeister an der Andreaskirche zu Newcastle-on Tyne, st. das. 5. Febr., 59 Jahr alt. Mus. Tim. 174.

Angele, Benedict, Musikdirektor in Altdorf (Schweiz), st. das. 56 Jahr alt 7. Okt. Wbl. 657.

de Anna, Innocente, Opernbariton, st. im Okt. in . . ., geb. in Venedig, Ménestrel 336. Lessm. 739.

Ark, Karl van, Professor des Klavierspiels am Kaiserl. Konservatorium zu St. Petersburg, st. das. 24. Aug.; geb. ebenda 1839. Lessm. 606.

Arnold, Dr. George Benjamin, Organist an der Kathedrale zu Winchester,

Komponist zahlreicher geistlicher Musikwerke, st. das. 31. Jan.; geb. zu Petworth (Jussex) 22. Dez. 1832. Mus. Tim. 169.

Avenel, Paul, Komponist und Musikverleger in Paris, st. das. 79 Jahr alt im April. Ménestrel 128.

Bach, Bernhard Emil, Pianist und Komponist, ehemals Lehrer am Kullackschen Konservatorium, st. 15. Febr. in London; geb. 11. März 1849 zu Posen. Mus. Tim. 174. Lessm. 244.

Bahn, Martin, von 1850 bis 1880 Besitzer des Trautwein'schen Musik-Verlages in Berlin, st. das. 75 Jahr alt, 21. Mai. Lessm. 470.

Baraldi, siehe **Neri-Baraldi.**

Bargheer, Karl Louis, Hofkapellmeister a. D., st. 19. Mai in Hamburg; geb. 31. Dez. 1831 zu Bückeburg. Todes-Anz. Lessm. 534.

Batta, Alexandre, Violoncellvirtuos und Komponist, st. 8. Okt. in Versailles; geb. 9. Juli 1816 zu Maastricht. Ménestrel 327.

Bauwens, Edouard, Lehrer des Chorgesanges am Konservatorium, Gründer und Leiter des Orpheon royale zu Brüssel, st. das. 23. Nov.; geb. 11. Dez. 1831 zu Bruges. Guide 884.

Becker, Fritz, seit 1892 pens. Hofkapellmeister in Schwerin. st. das. Ende des Jahres. Bühgen. 1903, 25.

Becker-Racco, Louise, frühere Hofopernsängerin in München, st. in Altenburg 18. April. Bühgen. 198.

Bellini, Amalie, eigentlich Hruschowsky von Hruschowa, Opernsängerin, st. 1. Febr. in Hamburg; geb. 22. März 1853 zu Wien. K. u. Musz. 71.

Bender, Konstantin, Inspekteur der belgischen Militärmusiken, Komponist, st. 26. Juli in Brüssel; geb. 10. Nov. 1826 zu Saint-Nicolas. Guide 589.

Bernard, Emile, Komponist von Kammermusik und symphonischen Werken, Orgelvirtuos, st. 11. Sept. in Paris; geb. 28. Nov. 1843 zu Marseille. Ménestrel 296.

Bernuth, Julius von, Direktor des Konservatoriums, der Singakademie und der philharmonischen Konzerte in Hamburg, st. das. 24. Dez.; geb. 8. Aug. 1830 zu Rees, Rheinprov. Nekr. Hamburger Fremdenblatt No. 302.

Bibl, Rudolf, Hof- und Domkapellmeister in Wien, st. das. 2. Aug.; geb. 6. Jan. 1832 ebenda. Wbl. 493.

Biese, Wilhelm, Königl. Hofpianofortefabrikant, st. 14. Nov. in Berlin; geb. 20. April 1822 zu Rathenow. Lessm. 796.

Billig, Friedrich, Königl. Seminar-Musiklehrer a. D. in Erfurt, st. das. 73 Jahr alt, 26. Okt. Wbl. 657.

Bilse, Benjamin, Königl. Hofmusikdirektor, st. 13. Juli in Liegnitz; geb. ebenda 17. Aug. 1816. Nekr. und Portr. „Musik" 1989. Lessm. 528.

Bischoff, August, Dirigent des Liederkranzes in Brooklyn, st. das. 18. März, 59 Jahr alt. Sig. 440.

Blume, Alfred, Gesanglehrer und Professor in Berlin, st. das. 30. Dez., 66 Jahr alt. Lessm. 1903, 67.

Bodmann, Hermann, Vorsteher einer Musikschule in Breslau, st. in Bad Reinerz 17. Juli. Todesanzeige: Breslauer Zeitg. No. 499.

Böhringer, Rudolf, Königl. Musikdirektor, früher langjähriger Musiklehrer an der Fürstenschule zu Grimma, Komponist geistlicher Musik, st. das. 1. März, 74 Jahr alt. Lessm. 244. Wbl. 187.

Bogler, Bernhard, Musikdirektor in St. Gallen, st. das. 29. Dez., 82 Jahr alt. Todes-Anzeige.

Brambach, Kaspar Joseph, städtischer Musikdirektor in Bonn, Komponist zahlreicher Chorwerke, st. das. 20. Juni; geb. ebenda 14. Juli 1833. Lessm. 502. Wbl. 412.

Brandt, Käthe, Opernsängerin, eine Grofsnichte Rich. Wagner's, st. im Jan. in New-York. Wbl. 107.

Brenner, Ludwig von, Königl. Musikdirektor und Professor, ehemaliger Dirigent des philharmonischen Orchesters in Berlin, st. das. 9. Febr.; geb. 19. Sept. 1833 zu Leipzig. Lessm. 179.

Briggs, Henry Bremridge, Kirchenmusikdirektor in Westcliffe on Sea, st. das. im Febr. 51 Jahr alt. Wbl. 139.

Brunetti, Dr. **Filippo**, Vorsitzender der Musikgesellschaft „Rossini" in Bologna, st. das. 27. Jan. Ricordi 75. Lessm. 226.

Bruns, August, Königl. Kammermusiker a. D. in Dresden, st. das. 68 Jahr alt, 8. Nov. Wbl. 700.

Bruyck, Karl Debrois van, Musikschriftsteller und Komponist, st. 5. Aug. zu Waidhofen a. d. Ybbs; geb. 14. März 1828 in Brünn. Lessm. 588.

Bürger, Max, früher lyrischer Tenor am Hoftheater zu Braunschweig, st. 5. Okt. in Friedrichroda. Wbl. 632. Sängerhalle schreibt: langjähriges Mitglied des Hoftheaters in Coburg und Gotha.

Büry, Agnes (eigentlich Büring), verehelichte Justizrat Hesse, einst gefeierte Sängerin in Berlin, st. das. 2. Okt.; geb. 28. April 1831 ebd. Lessm. 759. Sängerhalle schreibt † 7. Okt.

Bulss, Paul, Kammersänger, st. auf einer Konzertreise 20. März in Temesvar in Ungarn; geb. 19. Dez. 1847 zu Birkholz in der Priegnitz. Nekr. Lessm. 244.

Carboni, Blaise, Konservatoriums- und Stadtmusikdirektor in Rennes, st. das. 51 Jahr alt, 14. März. Ménestrel 96.

Cesari, Pietro, Violinist und Verfasser einer Musikgeschichte, st. 11. Juni zu Fiorenzuola d'Arda; geb. 1836 zu Parma. Ricordi 355. Ménestrel 216. Guide 565.

Chappel, Thomas Patey, Chef des 1812 von seinem Vater Samuel gegründeten Musikverlages in London, st. das. 26. Juni, 83 Jahr alt. I. M. G. 454.

Choudens, Antony de, älterer Bruder des Musikverlegers Paul de Ch., Komponist, Schüler Bizet's, st. 53 Jahr alt 15. Juli in Fontainebleau. Ménestrel 232.

Christ, Viktor, Mitglied des Wiener Hofopernorchesters, st. 30. Juli durch Absturz von der Rothwand bei Bozen. Lessm. 570.

Clarke, Sir **Campbell**, Musikkritiker der Londoner Zeitschriften the Athenaeum und Daily Telegraph, st. 26. Aug. zu Oatlands bei Uckfield; geb. 1830 ebenda. Mus. Tim. 674.

Colyns, Jean-Baptiste, Komponist und Violinprofessor am Konservatorium

zu Brüssel, st. Anfang Nov. in Ixelles bei Brüssel; geb. 24. Nov. 1834 zu Brüssel. Guide 813.

Copelmann, Louis, Komponist, st. im März in Denver (Colorado). Wbl. 239.

Creonti, Antonio, Opernkomponist in Turin, st. das. im Aug. Ménestrel 272.

Croisilles, ... Violinvirtuose, langjähriger Soloviolinist der Opéra comique in Paris, st. das. 86 Jahr alt im Okt. Ménestrel 336.

Croze, Ferdinand de, Klavierkomponist, st. im Sept. in Lyon; geb. 1828 zu Marseille. Ménestrel 303.

Daisy, Grace, Opernsängerin, st. mitten in einer Vorstellung in Birmingham, im März. Wbl. 239.

Dameran, ... Lehrerin am Konservatorium zu Königsberg, ertrank 27 Jahr alt im Seebade Kranz im Juli. Lessm. 588.

Daniels, Frank H., Musiklehrer und Leiter des Prospect Hill College in Brooklyn, st. das. 30. März, 51 Jahr alt. Wbl. 283.

Daussoigne-Méhul, Alexandre, Klaviervirtuose und Komponist, st. 72 Jahr alt in seinem Geburtsorte Lüttich Ende Mai. Guide 476.

Dietrich, B., Männerchorkomponist, st. 24. Okt. in Chemnitz. Wbl. 642.

Dobš, Wenzel, Opernbassist am deutschen Landestheater zu Prag, st. das. 56 Jahr alt im Febr. Wbl. 187.

Driessen, Rudolf, Theaterdirektor in Halle, st. das. im Nov. Bühgen. 503.

Drogenbroeck, Jan van (pseudonym Jan Fergut), vlämischer Dichter und Komponist, st. im Juli zu ... Lessm. 534.

Duport, ... Kanonikus, Redakteur und Begründer der „Revue de Chant Grégorien", st. in Grenoble im April. Wbl. 252.

Dyer, Dr. **Arthur Edwin**, Komponist einer Anzahl geistlicher und weltlicher Kantaten, st. in Cheltenham (London) 10. April; geb. 20. Febr. 1843 zu Frome (?). Mus. Tim. 328.

Eberhardt, ... Kantor und Gesanglehrer in Altenburg, st. das. 73 Jahr alt 15. Juni. Lessm. 502.

Eckert, Robert, ehemaliger städtischer Musikdirektor in Bielefeld, st. das. 22. Jan. durch Selbstmord. Wbl. 93.

Eder, Leopold, Hofpfarr-Kapellmeister in Wien, st. das. 24. Juli; geb. 18. Mai 1823 zu Salinberg. Lessm. 570. Nekr. Neue freie Presse vom 25. Juli.

Eichhorn, Alexander, Herzogl. Hofmusikdirektor in Koburg, st. das. 8. Dez.; geb. 1831. Lessm. 1903, 67.

Eisler, Anna, geb. Soring, Konzertsängerin in Darmstadt, st. im Nov. zu Halle a. S. 40 Jahr alt. Lessm. 796.

English, Dr. **Thomas Dunn**, Liederdichter und Sänger, st. 1. April in Newark (N. J.), 83 J. alt. Wbl. 283.

Fagotti, Enrico, Opernbariton, st. in Fermo, seiner Vaterstadt im Nov. Ricordi 636. Guide 908.

Farini, Antonio, Musiklehrer in New-Orleans, st. das. 4. März. Wbl. 239.

Favel, A., siehe **Lacombe, Andrée**.

Felix, Jean (recte Spiro), Operntenor, st. 5. April, 40 Jahr alt in Dresden. Lessm. 365.

Fergut, Jan, siehe **van Dregenbroeck**.
Finsterbusch, Daniel Reinhold, Komponist, Musikdirektor und Kantor emer. in Glauchau, st. das. 15. Sept., 76 Jahr alt. Wbl. 559.
Flowers, Harry Denton, Organist an der St. Margaret's Parish Kirche zu Lowestoft, st. das. 6. Febr., 39 Jahr alt. Mus. Tim. 174.
Frank, Otto, Gesangvereinsdirigent, Komponist von Männerchören, st. 26. Dez. in Berlin. Lessm. 1903, 67.
Fries, Wulf, Violoncellist, st. 77 Jahr alt im Mai zu Roxbury. Wbl. 360.
Fritzsch, Ernst Wilhelm, Musikalienverleger und Leiter des Musikalischen Wochenblattes, st. 14. Aug. in Leipzig; geb. 24. Aug. 1840 zu Lützen. Nekr. u. Portr. Wbl. No. 43 und 44.
Gentsch, Traugott, bis 1893 Klarinettist im Gewandhausorchester und Lehrer am Königl. Konservatorium zu Leipzig, st. 19. Mai in Oetzsch bei Leipzig; geb. 14. Aug. 1838 zu Rehmsdorf bei Zeitz. Wbl. 360.
Gerdeissen, Fräulein, Altistin am Stadttheater zu Ulm, st. 21 Jahr alt im Okt. in München. Wbl. 632.
Ghysas, Eurysthenes, Flötenvirtuose und Mitglied des Hofopernorchesters in Wien, st. das. im Nov. Lessm. 1903, 67.
Gilbert, Alfred, Komponist und Pianist, lange Zeit Direktor der philharmonischen Gesellschaft in London, st. das. 6. Febr.; geb. 21. Okt 1828 zu Salisbury. Mus. Tim. 174. Riemann schreibt **Albert**.
Giroud von Saint-Croix, volkstümlicher Liederkomponist und Verfasser der Davel- und Pestalozzi-Kantaten, st. im Nov. in Genf. „Die Musik" 369.
Gleichauff, Rudolf, Geigenkünstler und Lehrer, st. im Sept. in Mülhausen i. Els. Wbl. 599.
Golz, Jeanne, Konzertsängerin in Berlin, st. das. 1. April, 25 Jahr alt. Sig. 416.
Grand, August, Gründer der Hofpianofortefabrik gleichen Namens in Berlin, st. das. im Febr., 72 Jahr alt. Neue Musikal. Presse 124.
Grandval, Leopold de, Domorganist und Komponist in Jersey-City, st. das. im Juni, 84 Jahr alt. Wbl. 412.
Grus, Léon, Musikverleger in Paris, st. das. 10. Juli, 66 Jahr alt. Ménestrel 224.
Guiot, Paul, Violinist in Paris, st. das. im Juli. Guide 566.
Hagen, Walter, war Arzt, verunglückte bei einer Bergtour, begraben am 11. Juni 1902 in Adelboden (Schweiz). Violoncellist und Komponist, betrieb aber Musik nur nebenbei. Schweizerische Musikztg. 1902, 140. 177.
Hagspiel, Oskar, Inhaber der Klavierfabrik H. & Cie. in Dresden, ursprünglich Musiker und Komponist, st. das. 50 Jahr alt 21. Jan. Wbl. 139.
Haneckam, Wilhelm, Musikdirektor und Gesanglehrer an der Dreikönigsschule in Dresden, starb 10. Febr. ebd. Dresdner Tonkünstler-Vereins-Bericht.
Heidkamp, Peter, Opernbassist, st. 9. Juni in Bonn, 38 Jahr alt. Lessm. 470.
Heindl, Max, Kapellmeister des Eastle Square Orchestra in Boston, st. das. 30. Juni. Wbl. 465

Helbig, Johann Wilhelm, emer. Domorganist, st. 69 Jahr alt in Leipzig, 1. Mai. Wbl. 315.

Henneberg, Albert, königl. Sänger a. D., Begründer und Leiter des Hennebergschen Chors in Berlin, st. das. 17. Dez., 77 Jahr alt. Lessm. 1903. 67.

Hennig, Adolf, grofsherzogl. sächs. Kammersänger, st. 23. April in Jena. Lessm. 365.

Hertsch, Karl, ehemals Baritonist am Stadttheater zu Leipzig, st. das. 14. Mai, 77 Jahr alt. Wbl. 360.

Hess, Agnes, siehe **Büry**.

Hess, Friedrich Bernhard, Violinist am Gewandhausorchester in Leipzig, st. das. im Sept., 52 Jahr alt. Wbl. 587.

Heyden, van der, Violoncellvirtuose in Brüssel, st. hochbetagt 13. Sept. zu Besançon. Guide 713.

Heyer, Otto, Violoncellist und Tanzkomponist in Breslau, st. das. 17. Dez.; geb. 13. Sept. 1829 zu Langenberg bei Gera. Deutsche Musikerztg. 738.

Higgs, Dr. **James**, Organist, Musikschriftsteller und Professor an dem Royal College of Music in London, st. das. 26. April; geb. 1829 zu Lambeth. Mus. Tim. 402.

Hill, Wilhelm, Pianist von Kammermusikwerken und Liedern in Frankfurt a. M., st. 6. Juni in Homburg v. d. H.; geb. 28. März 1838 zu Fulda. Wbl. 385.

Hillmann, Emil, Kapellmeister, früher Theaterdirektor in Breslau, st. 26. Juni in Wiesbaden; geb. 8. Mai 1845 zu Berlin. Wiesbadener Tagebl.

Hillmer, Josef, pens. königl. Kammermusiker in Berlin, Komponist einer Oper, st. das. 14. Jan. 78 Jahr alt. Lessm. 84.

Hinton, Luther, Chordirigent in London, st. das. 10. April, 73 Jahr alt. Mus. Tim. 328.

Hlávková, Zdenka, Gattin des ersten Präsidenten der böhmischen Akademie, Pianistin und Sängerin, Dirigentin des Chors der russischen Kirche zu Prag, st. das. 29. März. Neue musikalische Presse 243.

Hörlein, Karl Adam, Hofgeigenmacher in Würzburg, st. das. 22. Jan.; geb. 1828. Sig. 171.

Hoffmann, Friedrich Wilhelm, Kammermusiker am Hoftheater zu Kassel, st. das. 10. Okt.; geb. 1864 in Rossleben. Bühgen. 416.

Hofmann, Heinrich, fruchtbarer Komponist, Mitglied des Senats der königl. Akademie der Künste zu Berlin, st. 16. Juli zu Grofs-Tabarz i. Thür.; geb. 13. Jan. 1842 in Berlin. Lessm. 534. Nekr. Sign. 670.

Holland, Marie, ehemalige Opernsängerin, st. 6. Aug. in Stettin; geb. 30. April 1833 zu Riga. Bühgen. 327.

Hompesch, Nikolaus Josef, langjähriger Lehrer des Klavierspiels am Konservatorium zu Köln, st. das. 30. Nov.; geb. 14. März 1830 ebenda. Wbl. 727.

Horner, Melville J., Opernbaritonist, st. 31. März in Brookline (Mass.). Wbl. 315.

Horton, Philander D., Musiklehrer in Southold, st. das. 1. April, 74 Jahr alt. Wbl. 283.

Ivanovici, J., Generalihspektor der rumänischen Militärmusiken, Tanzkomponist, st. 4. Okt. in Bukarest. Ménestrel 327.

Ivany, Alexander, ungarischer Komponist, st. 16. Febr. in Genua, 30 Jahr alt. Wbl. 201. Ricordi 118.

Jacobsohn, Simon E., Violinvirtuose in Chicago, st. das. im Okt. Wbl. 642.

Jadassohn, Salomon, Professor Dr., fruchtbarer Komponist, Verfasser mehrerer theoretischer Lehrbücher, Lehrer am Konservatorium zu Leipzig, st. das. 1. Febr.; geb. 13. Aug. 1831 in Breslau. Wbl. 107.

Jäger, Ferdinand, Tenorist der Wiener Hofoper, st. in Wien 13. Juni; geb. 25. Dez. 1838 zu Hanau. Bühgen. 271. Lessm. 470.

Jahn, Franz Bernhard, Kantor an der Peterskirche zu Leipzig, st. das. 58 Jahr alt, 30. April. Wbl. 332.

Karlon, Alois, fürstbischöflicher Konsistorialrat, durch Schrift und Wort für die Bestrebungen des „Allgemeinen Cäcilien-Vereins“ thätig, st. 68 Jahr alt in Graz, 9. März. Fl. Bl. 20.

Kayser, Emil, Musikdirektor und Dirigent des Musikvereins in Hagen i. W., st. das. 20. Okt.; geb. 20. Sept. 1843 zu Barmen. Wbl. 657.

Kayton, Heinrich, Musikdirektor und Professor in Baltimore, st. das. im Mai; geb. 1809 in Gelnhausen. Lessm. 470.

Keilmann, W., deutsch-amerikanischer Musiker, Dichter und Journalist, st. in Leitmeritz in Böhmen im Juli. Wbl. 508.

Kleiber, Karl, langjähriger Kapellmeister des Fürst- und Karltheaters in Wien, fruchtbarer Komponist, st. das. 15. Juni; geb. 21. Dez. 1838 zu Weißkirchen. Bühgen. 271.

Klughardt, Friedrich August Martin, Hofkapellmeister in Dessau, erfolgreicher Komponist, st. 3. Aug. in Rosslau bei Dessau; geb. 30. Nov. 1847 zu Köthen. Nekr. u. Portr. Lessm. 550 und 568.

Kopetzky, Josef, populärer Wiener Komponist, griechischer Hofkapellmeister, st. in Wien 21. Jan.; geb. 1852 zu Wieliczka. K. u. Musz. 30.

Kothe, Julius, ehemaliger königl. Kammermusiker in Hannover, st. das. 4. Sept.; geb. 1831 ebenda. Bühgen. 367.

Kotschetvera, A., Opernsängerin, st. 17. Nov. in Moskau, 69 Jahr alt. Wbl. 713.

Kranich, Helmuth, Chef der Firma Kranich-Bach in New-York, einer der bedeutendsten Klavierbauer in Amerika, st. in New-York 25. Jan.; 69 J. alt. Sig. 243.

Künczel, Bernhard, früherer Kapellmeister des ehemaligen deutschen Theaters in Budapest, st. das. 25. Sept. Bühgen. 403.

Kuhn, Leopold, ehemaliger Kapellmeister am Theater an der Wien, Komponist von Operetten und Liedern, st. 16. Jan. zu Wien im Irrenhaus. Wbl. 75.

Lacombe, Andrée, Wittwe des Komponisten Louis L., geb. Claudine Duclairfait; unter dem Namen Andrea Favel Bühnensängerin und Gesangs-

Pädagogin, Verfasserin einer Gesangschule, st. 8. Sept. in Saint-Vaast-la Hougue (Manche); geb. 17. Jan. 1831 zu Voisinlieu (Oise). Ménestrel 296.

Laget, Auguste, Operntenor, dann Gesangsprofessor am Konservatorium zu Toulouse, st. das. im Dez.; geb. gegen 1820. Ménestrel 407.

Lago, Carlo, Opern-Impressario, st. 72 Jahr alt im April zu Mailand. Wbl. 283.

Langer, Victor, Organist, Komponist und Musikschriftsteller in Budapest, st. das. 19. März; geb. ebenda 1842. Lessm. 365.

Larizza, Vincenzo, Operntenorist, früher an der königl. Oper in Budapest, st. in Neapel 26. Sept. Wbl. 599.

Lavigne, Emery, angesehener Pianist, st. im Juli in Montreal (Quebec). Lessm. 570.

Lederer, Ferdinand, Holzblasinstrumentenmacher in Wernitzgrün i. S., st. das. 6. Aug. Wbl. 548.

Leotardi, Giuseppe, Kirchenkomponist, st. 84 Jahr alt im Aug. zu Fabriano. Ménestrel 272.

Levysohn, Hedwig, Gesanglehrerin in Berlin, st. das. 19. Sept., 57 Jahr alt. Lessm. 680.

Lucantoni, Giovanni, Komponist zahlreicher Gesangwerke, Freund Rossini's und Verdi's, st. im Juli zu ..., 82 Jahr alt. Neue Musik-Ztg. 226.

Lust, César, Kirchenkomponist, st. im März zu Brüssel. Neue musikal. Presse 179.

Majaranowska, Honorée, seiner Zeit Sängerin an den kaiserl. Theatern zu Warschau und Lemberg, st. 76 Jahr alt im Jan. in Warschau. Ménestrel 23.

Manco, Francesco, Violinist, st. 29 Jahr alt in Neapel im März. Wbl. 222.

Manussi, Hans, Direktor des Stadttheaters in Trier, st. das. 22. Nov.; geb. 1850 in Wien. Bühgen. 489.

Marchetti, Filippo, Opernkomponist, Präsident der Cäcilien-Akademie in Rom, st. das. 18. Jan.; geb. 26. Febr. 1835 zu Bolognola in der Romagna. Ricordi 43 Biogr. mit Portr. und einem Gesange. Wbl. 75.

Marietti, ... Chordirektor an der Opéra comique zu Paris, st. das. 11. Mai, 50 Jahr alt. Ménestrel 160.

Martin, Joséphine, Klaviervirtuosin und Komponistin von eleganten Klavierstücken, st. 27. Juli zu Paris, 80 Jahr alt. Ménestrel 248.

Masella, Cajetan Aloisi, Kardinal, Präfekt der heiligen Riten-Kongregation, st. 22. Nov. in Rom; geb. 30. Sept. 1826 zu Pontecorvo. Mus. sac. 133.

Mehlhose, Wilhelm, Kammermusiker am Hoftheater zu Dresden, st. das. im Okt.; geb. 1841 zu Ober-Grabitz. Bühgen. 416.

Meilinger, Josef, Kanonikus, lange Jahre Chorregent zu St. Paul in Regensburg, st. das. im 84. Lebensjahre am 8. Febr. Fl. Bl. 20.

Meinel, F. A., ehemaliger Kammermusiker in Berlin, st. das. 19. Nov.; geb. 1827 zu Klingenthal. Bühgen. 489.

Meister, Karl Heinrich, königl. Kammermusiker a. D. in Wiesbaden, st. das. 56 Jahr alt 27. Okt. Lessm. 759.

Menager, Ludwig, Komponist von Kirchen- und Gesangmusik, Musikdirektor in Luxemburg, st. das. 7. Febr.; geb. ebenda 10. Jan. 1835. N. Z. f. M. 247.

Merian, Hans, Musikschriftsteller, Verfasser einer Geschichte der Musik, st. 28. Mai in Leipzig; geb. 18. Febr. 1857 zu Basel. Lessm. 470.

Meyer, Amalie, ehemalige Opernsängerin, st. 2. März in München; geb. ebenda 15. Aug. 1830. Bühgen. 319.

Mezey, Wilhelm, ungarischer Opernsänger, st. 20. März in Budapest, 80 Jahr alt. Bühgen. 152.

Michàlek, Waclaw Bohumil, Lehrer für Klavier und Orgel am Prager Konservatorium, später in Aachen, woselbst er am 12. März starb; geb. 18. Okt. 1821 zu Posobitz in Böhmen. Lessm. 226.

Miguez, Leopoldo, Komponist, Musikdirektor und Dirigent des National-Konservatoriums zu Rio Janeiro, st. das. 6. Juli, 52 Jahr alt. Ménestrel 320.

Modrone, Guido, Visconti **di**, Kunstmäcen, dessen fürstlicher Opferwilligkeit das Scala-Theater in Mailand während der letzten Jahre seinen Fortbestand als erstklassige Oper zu verdanken hat, st. das. 15. Nov.; geb. 1839. Ménestrel 375.

Mosbrugger, . . ., Tenorist, st. in San Francisco. Lessm. 588.

Muratet, Charles, ehemaliger Kapellmeister am Montmartre-Théâtre zu Paris, st. das. im März, 91 Jahr alt. Ménestrel 112.

Nachbaur, Franz, königl. bairischer Kammersänger, st. 21. März in München; geb. 25. März 1835 zu Schloss Giefsen bei Tettnang in Württemberg. Wbl. 222.

Nembach, Andreas, Komponist, st. 15. Okt. in Cincinati, 63 Jahr alt. Die „Woche" 2004.

Neri-Baraldi, Pietro, Bühnentenor, st. 29. Juni in Bologna; geb. 1828 zu Minerbio. Ricordi 383. Guide 589.

Nicholl, William, Tenorist und Gesanglehrer an der Royal Academie of Music in London, st. 1. April in Hampstead; geb. 30. Juni 1851 zu Glasgow. Mus. Tim. 328.

Noll, Joseph, Opernbariton in Laibach, st. das. im Jan., 60 Jahr alt. Wbl. 75.

Oertel, Evelyn, Opernsängerin, st. 52 Jahr alt im Mai in New-Haven (Conn.). Wbl. 372.

Peelers, Charles, Solo-Violoncellist am königl. Theater zu Lüttich, st. das. 3. Okt. Guide 734.

Peters, Willy, ehemaliger Theaterdirektor in Lüneburg und Schleswig, st. in Altona, 14. April. Bühgen. 209.

Petzer, Anton, pens. königl. bairischer Hofopernsänger, st. 21. Nov. in Salzburg; geb. 23. Dez. 1843 zu Linz. Wbl. 713.

Pezzani, Camille, Opernsänger am Théâtre lyrique in Paris, dann Theaterdirektor in Gand, Antwerpen und Rouen, st. im Juni. Guide 523.

Pfeiffer, Adolf, Musikdirektor in Offenburg in Baden, st. das. 5. Okt. Lessm. 759.

Piccolomini, Maria Henry Pontet, Komponist in London, st. das. im Irrenhaus im März; geb. 1835 zu Dublin. Mus. Tim. 249.

Pierson, Georg Henry, Intendanturdirektor der königl. Hoftheater in Berlin, Sohn des Komponisten Henry P., st. das. 16. Febr. Lessm. 160.

Pillow, J. W. D., Organist in Portsmouth, st. das. im Juni. Wbl. 452.

Piutti, Karl, Organist an der Thomaskirche und Lehrer am Konservatorium zu Leipzig, st. das. 17. Juni; geb. 30. April in Elgersburg in Thür. Wbl. 398.

Plitt, Agathe, Pianistin und Komponistin, st. in Berlin 27. Dez.; geb. 1831 zu Thorn. Lessm. 1903, 67.

Plumpton, Alfred, Musikdirektor am Palast-Theater und Komponist, st. zu Melbourne im März. Mus. Tim. 328.

Podesta, Auguste, geb. Molendo, ehemalige kurfürstl. Hof-Opernsängerin in Kassel, st. das. im Dez. Wbl. 1903, 28.

Popp, Wilhelm, Flötenvirtuose und Komponist, st. in Hamburg 25. Juni; geb. 29. April 1828 zu Koburg. Wbl. 452.

Preis, Christoph, Komponist vieler Männerchöre, Stadtkantor in Erlangen, st. das. 12. Sept., 81 Jahr alt. Wbl. 573.

Prochorowa-Maurelli, Xenia Alex., ehemalige Sängerin an der kaiserl. Oper, dann Gesanglehrerin in Kiew, st. das.; geb. 1836. I. M. G. IV, 14.

Pustet, Friedrich, Chef des gleichnamigen Musikverlags in Regensburg und Verleger der offiziellen libri chorici Ecclesiae, st. das. 3. Aug.; geb. ebenda 25. Juli 1831. Fl. Bl. 81.

Raab, Toni, geb. Schinhan, Klaviervirtuosin, Schülerin Liszt's, st. 12. Juni in Hadersdorf bei Wien. Lessm. 502.

Rampazzini, Giovanni, Violinist am Scala Theater und seit 1867 Professor am Konservatorium zu Mailand, st. das. 17./18. Nov.; geb. 1835 zu Cremo. Ricordi 623. Guide 907.

Ratzenberger, Theodor, Professor und Organist an der evangelischen Kirche zu Vevey, st. das. im Febr.; geb. 1816 zu Friedrichsdorf in Thüringen. Lessm. 121.

Rebling, Gustav, Professor, königl. Musikdirektor, Komponist und langjähriger Organist an der St. Johanniskirche zu Magdeburg, st. das. 9. Jan.; geb. 10. Juli 1821 in Barby. Wbl. 59.

Regan, siehe **Schimon-Regan.**

Reichelt, Viktor, von 1879—1889 Kapellmeister am Stadttheater zu Hanau, seitdem Korrektor in der Röder'schen Notenoffizin in Leipzig, st. das. 13. Okt.; geb. 10. Okt. 1849 zu Neumarkt in Schles. Bühgen. 416.

Rekowsky, von, ehemaliger Intendant des Koburg-Gothaer Hoftheaters, st. in Nizza Ende des Jahres. Lessm. 1903, 67.

Remond, Marie, verehel. Heinemann, einst dramatische- und Koloratursängerin in Bremen, Braunschweig und anderen Bühnen, st. in Magdeburg 22. Sept., 72 Jahr alt. Bühgen. 537.

Revius, . . ., Begründer der Konzerte des Vereins Diligentia im Haag, st. das. im Mai. Sig. 531.

Ritschie, Charles G., Organist an der St. Andrews Episcopal Church in South Orange, st. im Juli auf einer Reise begriffen in Paris. Wbl. 437.

Rose, Cyrill, Professor für Klarinette am Konservatorium zu Paris, st. im Juni in Meaux; geb. 13. Febr. 1830 zu Lestrem (Pas de Calais). Ménestrel 208.

Rosen, Serena Anna, Tochter von Ign. Moscheles, Klaviervirtuosin, st. 11. Juni in Paris. Wbl. 412.

Rubinstein, Jacques, Sohn von Anton R., st. 26. Juli in Paris, 37 Jahr alt. Ménestrel 248.

Ruckmich, Karl, Hofmusikalienhändler in Freiburg i. Br., st. das. 70 Jahr alt, 10. Nov. Wbl. 685.

Ruff, August, Konzertsänger in Mainz, st. das. 23. April, 61 Jahr alt. Wbl. 300.

Rupès, Georges, eigentlich Rupé, Komponist einer grofsen Anzahl Romanzen und Lieder, st. 69 Jahr alt, im Sept. in Paris. Ménestrel 296.

Saint-Croix, siehe **Giroud von Saint Croix.**

Sauter, Severin. S., Orchesterdirigent in Saint Louis, st. das. 24. März, 79 Jahr alt. Wbl. 283.

Schäffer, Julius, königl. Musikdirektor, Professor, langjähriger Dirigent der Singakademie zu Breslau, st. das. 10. Febr.; geb. 28. Sept. 1823 in Krevese bei Osterburg in der Altmark. Wbl. 139. Nekrolog in der Schlesischen Zeitg. und in der Chronik der Universität Breslau für 1901/2.

Schantl, Josef, Waldhornvirtuos, ehemaliges Mitglied des Hofopern-Orchesters und Professor am Konservatorium zu Wien, Verfasser des Werkes: „Die österreichische Jagdmusik", st. 61 Jahr alt, 22. März in Viehdorf bei Amstetten. K. u. Musz. 102.

Schillio, Emile, Violinvirtuose und Solist am Grand Théâtre in Lille, st. das. im Nov.; geb. 1839 zu Strafsburg. Ménestrel 367.

Schimon - Regan, Anna, Opernsängerin und Gesanglehrerin an der königl. Akademie zu München, st. das. 18. April; geb. 1842 zu Aich bei Karlsbad. Nekr. Sig. 513.

Schinhan, siehe **Raab.**

Schirmer, Albert, ehemaliger Theaterdirektor, st. 16. Aug. in Wiesbaden, 64 Jahr alt. Bühgen. 336.

Schirott, Alexander, Musikdirektor in Dresden, st. das. 28. April, 78 Jahr alt. Wbl. 315.

Schlag, Heinrich, Orgelbaumeister in Schweidnitz, st. das. Ende des Jahres. Lessm. 1903, 67.

Schleier, J., Klavierfabrikant in Bahia (Brasilien), st. das. 75 Jahr alt, 19. Jan. Neue musikal. Presse 156.

Schlesinger, Dr. **Maximilian**, Dramaturg des Breslauer Stadttheaters und Verfasser einer Geschichte dieser Bühne, st. das. 15. Dez., 48 Jahr alt. Bühgen. 526.

Schmidt - Steglitz, Hermann, Musikschriftsteller in Berlin, st. das. 21. Nov. Deutsche Musiker-Ztg. 662.

Schmitt, Georg Alois, grofsherzogl. Mecklenburg - Schwerinscher Hofkapellmeister a. D., st. 15. Okt. in Dresden am Dirigentenpult; geb. 2. Febr. 1827 zu Hannover. Nekr. und Portr. Lessm. 712.

Schomburg, Günther, fürstl. Kammervirtuos, Klarinettist in Sondershausen, st. das. 27. April, 72 Jahr alt. Bühgen. 290.

Schuh, Karl, Konzertmeister in Prag, st. das. im Juni. Wbl. 425.

Schuster, Karl Wilhelm, Bogenmacher in Markneukirchen, st. das. 27. Dez.; geb. 1814. Wbl. 1903, 40.
Schwechten, Georg, Hofpianoforte-Fabrikant in Berlin, st. das. 18. Aug.; geb. 1827 zu Stolzenau in Hannover. Lessm. 588.
Schwemer, Friedrich, von 1857 — 1864 Theaterdirektor in Breslau und Posen, dann Oberregisseur der vereinigten Stadttheater in Frankfurt a. M., st. das. 25. Juni; geb. 20. Jan. 1818 zu Doberan. Bühgen. 290.
Senespieda, Giuseppina de, gefeierte Primadonna, st. in Barcelona. Sig. 243.
Senger, Alexander, Gatte der Sängerin Senger-Bettaque, früher Theaterdirektor in Bremen, st. 23. Febr. in Mentone; geb. 1840. Lessm. 244.
Serkowitz, Johann, herzogl. sächsischer Kammersänger a. D., st. im März in Dresden, 78 Jahr alt. Neue musikal. Presse 162.
Sholny, ..., Opernsänger am Stadttheater zu St. Gallen, ertrank daselbst 11. Okt. Voss. Ztg.
Siegert, Julius, Kammermusiker an der Dresdner Hofbühne a. D., st. das. am 28. März. Bericht des Dresdner Tonkünstler-Vereins.
Simon, Dr. jur. **Paul**, Inhaber des Musikverlags C. F. Kahnt in Leipzig, Leiter der N. Z. f. M., st. das. 11. Dez., 48 Jahr alt. N. Z. f. M. 685.
Slowak, Karl, ehemaliger Opernsänger, st. 18. Juli in Grofsenhain i. Sachs.; geb. 1844 zu Olmütz. Bühgen. 313.
Sogno, Vincenzo, Orchesterdirektor in Turin, st. 17. Okt. ebenda 62 Jahr alt nach langer Krankheit. Ricordi 575.
Spiro, Jean Markus, genannt Felix, Opernsänger in Dresden, st. das. 6. April. Breslauer Ztg.
Spohr, Gustav, Waldhornist, königl. Kammermusiker, Neffe des Komponisten Louis Spohr, st. im Juni in Christiania; geb. 2. Febr. 1842 zu Hötensleben i. Thür. Deutsche Musiker-Ztg. 395.
Stade, Dr. **Wilhelm**, Hofkapellmeister in Altenburg, st. das. 24. März; geb. 25. Aug. 1817 zu Halle a. S. Nekr. Lessm. 267.
Steenmann, Jules, ehemaliger Kapellmeister an der Kirche St. Eustache und Chordirektor an der Opéra comique zu Paris, st. das. im Aug. Ménestrel 280.
Stehling, Konrad Adam, Violinist, Professor an der Royal Academy of Music in London, st. das. 9. Febr.; geb. 8. Sept. 1822 zu Marburg. Mus. Tim. 249.
Stein, Karl, Professor, Musikdirektor in Wittenberg, st. das. im Nov., 78 Jahr alt. Wbl. 657.
Sterzel, ..., Kantor und Vereinsdirigent in Leisnig, st. das. 26. März. Wbl. 239.
Stolz, Thérèse, hervorragende Sängerin in Verdi und Meyerbeerschen Rollen, st. 21. Aug. in Mailand; geb. 1836 zu Triest. Guide 633.
Strakosch, Ferdinand, Bruder von Moritz und Max St., Theaterdirektor und Impressario seiner Schwägerin Adelina Patti, st. 4. Aug. in Paris. Ménestrel 256.
Streit, G., Orchesterdirigent in NewYork, st. das. 6. April. Wbl. 283.
Stürmer, Heinrich, ehemals Baritonist des Leipziger Stadttheaters, st. das. 9. Juni, 91 Jahr alt. Wbl. 385.

Svoboda, Dr. **Adelbert Viktor**, Professor, Kritiker und Musikhistoriker, Begründer und Leiter der „Neuen Musik-Zeitung“ in Stuttgart, st. 19. Mai in München; geb. 26. Jan. 1828 zu Prag. Nekr. und Portr. Neue Musik-Ztg. Nr. 14.

Tamaro, Josef, Operntenor, st. 77 Jahr alt, im Febr. zu Brooklyn. Wbl. 201.

Thibouville-Lamy, Instrumentenmacher in Paris, Ehrenpräsident der Syndikatskammer für musikalische Instrumente, st. das. im Dez. Guide 932.

Themschke, Bernhard, Opernsänger am Stadttheater zu St. Gallen, ertrank das. 9. Okt.; geb. 21. Aug. 1876 in Dippoldiswalde. Bühgen. 416.

Tillmetz, Louis, ehemals erster Baritonist an der komischen Oper zu Wien, st. das. im Juli. Wbl. 465.

Tipton, Dr. **Benton**, Organist und Chordirektor an der All Saints-Cathedrale in Albany, st. das. im Aug. Wbl. 534.

Trapasso, Elvira, Opernsängerin am königl. Theater in Madrid, st. das. im Sept.; geb. 1879 zu Reggio in Calabrien. Ménestrel 296.

Trützschler, Kurt Willbald von, Komponist von Liedern und Instrumentalwerken, st. 33 Jahr alt im Sept. in Halle. Musik II, 77.

Tubeuf, Louis-Eugène, Vicepräsident der Association des artistes musiciens in Paris, st. das. 12. April. Ménestrel 127.

Turba, Sidonie, Opernsoubrette während 37 Jahren in Kassel, st. das. 80 Jahr alt, 23. Juni. Bühgen. 280.

Tvany, Alexander, junger ungarischer Komponist, st. im März in Genua. Lessm. 244.

Umlauf, Karl J. F., Zithervirtuose und Komponist in Wien, st. das. 14. Febr.; geb. 19. Sept. 1824 in Baden bei Wien. Neue musikal. Presse 102.

Unger, Heinrich, ehemals Kammermusiker in Meiningen, st. das.; geb. 1832 zu Prag. Bühgen. 319.

Urso, Camille, Violinvirtuosin, st. im Febr. zu NewYork, 61 Jahr alt. Wbl. 187.

van der Fink, J. C., Klarinettist, später Dirigent in verschiedenen Stellungen, st. im April zu Amsterdam, 74 Jahr alt. Wbl. 252.

Vezzosi, Concetto, Komponist, Musikdirektor und Klavierprofessor am Konservatorium zu Catania, st. das. 69 Jahr alt im Aug. Ricordi 468. Ménestrel 280.

Villafiorita, Giuseppe, Opernkomponist und Gesangsprofessor, st. im Okt. in Mailand, 57 Jahr alt. Ménestrel 336.

Viseur, Joseph-Napoléon, Kontrabassprofessor am Konservatorium und Kapellmeister an der Kirche Saint-Philippe-du-Roule zu Paris, st. das. im Aug., 56 Jahr alt. Ménestrel 280.

Vörös, Janesi, bekannter Zigeunergeiger und Komponist, st. im Sept. in Raab, 76 Jahr alt. Wbl. 599.

Vogel, Sarah E., Sängerin, st. im Aug. in Pittsburg. Wbl. 534.

Wackwitz, Franz, Theaterdirektor in Sondershausen, st. das. 23. Nov. Bühgen. 489.

Waldmann, Otto, ehemaliger Opernsänger, st. 12. Aug. in Detmold; geb. 1825 zu Konstanz. Bühgen. 336.

Warden, David Adams, Organist und Liederkomponist, st. 87 Jahr alt in Philadelphia. Wbl. 170.

Warren, Georg William, Organist an der St. Thomas Protestant Episcopal Church in NewYork, st. das. im März, 73 Jahr alt. Wbl. 252.

Wassmann, Karl, grofsherzogl. Hofmusiker, Verfasser einer Violinmethode, st. 15. Sept. in Schömberg i. Schwarzw. Wbl. 587.

Watson, John Jay, Musikdirektor und Komponist, st. im Juli zu Boston, 72 Jahr alt. Wbl. 520.

Wauer, Wilhelm, Komponist von Gesangswerken, st. 3. Jan. in Leipzig. Mitteilungen von Breitkopf & Härtel, Nr. 68, 2596.

Weber, Johannes, Musikschriftsteller, langjähriger Musikkritiker des „Temps" in Paris, st. das. im März; geb. 6. Sept. 1818 zu Brumath im Elsafs. Ménestrel 96.

Wehn, Fritz, Theaterdirektor, st. 13. Aug. in Bad Oeynhausen. Bühgen. 336.

Weidenbach, Johannes, seit 1873 Lehrer für Klavierspiel am Konservatorium zu Leipzig, st. das. 28. Juni; geb. 29. Nov. 1847 zu Dresden. Wbl. 425.

Weixlstorfer, Johann, herzogl. sächs. Kammersänger, lange Jahre an der Hofoper zu Dresden, st. 4. März zu Serkowitz bei Dresden, 79 Jahr alt. Wbl. 187.

Werner, Karl Ludwig, Orgelvirtuos und Musikdirektor in Freiburg i. Br., st. das. 16. Juli; geb. 8. Sept. 1862 zu Mannheim. Lessm. 570.

Wesendonk, Mathilde, feinsinnige Dichterin, bekannt durch ihre freundschaftlichen Beziehungen zu Richard Wagner, st. 74 Jahr alt, 29. Aug. zu Altmünster in Oberösterreich. Nekr. u. Portr. Lessm. 584.

White, Adolphus Charles, Kontrabassvirtuose in London, st. das. 4. Sept.; geb. 10. Okt. 1830 zu Canterbury. Mus. Tim. 674.

Wolff, Hermann, Konzertagent, auch Liederkomponist in Berlin, st. das. 3. Febr.; geb. 4. Sept. 1845 zu Köln. Nekr. u. Portr. Lessm. 113.

Wüllner, Franz, Professor, Komponist, Direktor des Konservatoriums und Leiter der Gürzenich-Konzerte in Köln, st. 7. Sept. zu Braunfels a. d. Lahn; geb. 28. Jan. 1832 in Münster i. W. Lessm. 602.

Nachträge.

Abarinowa, Antonia Iwan., Opernaltistin in Italien und am Hoftheater zu St. Petersburg, st. das. 1901; geb. 1842. I. M. G. IV, 14.

Becker, Feodor, Chordirektor an der kais. Oper in St. Petersburg, st. das. 1901; geb. 1853. I. M. G. IV, 14.

Komarow, Was. Fed., Förderer des orthodoxen Kirchengesanges, st. 1901 in Moskau. I. M. G. IV, 14.

Morphy, Don **Guillermo**, Privatsekretär des Königs Alphons von Spanien, Verfasser des Werkes „Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrh.", st. 28. Aug. 1899. Mitteilungen von Breitkopf & Härtel Nr. 70, 2671.

Naprawnik, Olga, geb. Schneider, Gattin des Kapellmeisters der kais. Oper zu St. Petersburg, ehedem Opernsängerin, st. das. 1901. I. M. G. IV, 14.

Nelldeff, Konstantin Petr., Musikpädagoge, schrieb auch eine Reihe bedeutender Artikel in der russischen Musikzeitung, st. 1901 in Nischny-Novgorod; geb. 1867. I. M. G. IV, 14.

Schmitt, Georg, Organist in Paris, Komponist des Mosel- und Rheinliedes sowie vieler anderer Gesangwerke, st. das. 7. Sept. 1900; geb. 11. März 1821 zu Trier. Seine Wittwe und seine Tochter, die einzigen Hinterbliebenen, sind stockfranzösisch und haben in ihrer Abneigung gegen alles Deutsche keine Todesanzeige hierher gelangen lassen. Nekr. in der Trierschen Ztg. vom 20. Nov. 1902.

Stengel, Karl Freiherr von, ehemaliger Theaterintendant, st. 6. Okt. 1901 in Breslau; geb. 1840 zu Athen. Bühgen. 1902, 37.

Vietinghoff-Scheel, Baron **Boris Alexandrowtisch** (auch Fitinhoff-Schell), Opern- und Oratorienkomponist in St. Petersburg, st. das. 11./24. Sept.; geb. 1829. I. M. G. IV, 14. Nekr. St. Petersburger Ztg. Nr. 259.

Zois-Edelstein, Hans, Freiherr **von**, Lieder- und Opernkomponist, geb. 1862, gest. 26. Jan. 1887 zu Wien.

Mitteilungen.

* *Eine werte Geschichte.* „Erinnerungsvolle Gedanken über Geschichte und Wert der offiziellen Choralbücher;“ von P. Rafael Molitor, Benediktiner der Beuroner Kongregation. Graz, Verlagsbuchhandlung „Styria“. Pr. 80 Pf. — Vorgenannte Broschüre wurde durch zwei Artikel veranlasst, welche in Dr. Haberl's Kirchenmusikalischem Jahrbuche 1902 erschienen sind. Der erste führt den Titel: „Geschichte und Wert der offiziellen Choralbücher“, von Dr. F. X. Haberl; der zweite, von P. Josef Weidinger S. J., ist ein Referat über des Verfassers „Nachtridentinische Choralreform zu Rom“ (2 Bände, 1901 und 1902, Leipzig, bei F. E. Leuckart). In dem ersten Teile dieser Schrift wird dem Dr. Haberl seine Beziehung zu den offiziellen Choralbüchern, seine wiederholt veränderte Beurteilung derselben sowie seine jetzt gegen früher ganz verschiedene Ansicht über den geschichtlichen Hergang der Reform unter Gregor XIII. und Paul V. in Erinnerung gebracht; darauf geht der Verfasser zur Widerlegung und Richtigstellung einiger in dem Artikel Haberl's gegen P. Molitor's Werk gerichteten Einwendungen über, wobei es an ganz ergötzlichen Proben „historisch-objektiver“ Darstellung Haberl's über die Geschichte der Choralreform nicht fehlt. Einige beigefügte Thatsachen sind auch geeignet, den objektiven Standpunkt H.'s zu dem Werke des P. M. zu illustrieren. In dem zweiten Teile wendet sich der Verfasser gegen das Referat des P. *Weidinger*, welches hauptsächlich eine Verteidigungsschrift ist gegen Behauptungen und Äufserungen, die in P. Molitor's Buche nicht enthalten sind, oder welche den P. M. nicht zum Autor haben. In vornehmer, aber in bestimmter Weise begegnet letzterer seinem Kritiker, wobei er absichtlich vieles übergeht, was in P. W.'s Referat richtig zu stellen wäre, und es dem Leser überlässt, sich durch Vergleich mit seiner

(P. Molitor's) Darstellung selbständig ein Urteil zu bilden. Seite 26, Anmerkung, bemerkt derselbe, dass unter beinahe 60 Referaten, welche ihm vor Abfassung der Broschüre bekannt geworden waren, die von Dr. Haberl redigierten „Musica sacra" und „Kirchenmusikalisches Jahrbuch" mit ihren Anschuldigungen immer noch allein geblieben seien. Nachdem der Verfasser am Schlusse sich über seinen Standpunkt zu der gegenwärtigen Choralfrage kurz und offen ausspricht, fügt er noch einen kurzen Auszug bei aus einer Korrespondenz mit vier hervorragenden Mitgliedern des Cäcilien-Vereins, die er um Übernahme eines Referates über den ersten Band der Reformgeschichte ersucht hatte. Dieser Auszug ist in der That sehr bemerkenswert. *P. Bohn.*

* *Nagel, Wilibald*: Beethoven und seine Klaviersonaten. Erster Band. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann), 1903. 247 S. Preis 6 M. Der Herr Verfasser eignet sich durch seine gewandte Ausdrucksweise ganz besonders zu einer ästhetisch-kritischen Arbeit wie die obige. Fünfzehn Sonaten mit gegen 50 Sätzen in immer neuer Darstellung, Zerlegung und Beleuchtung zu besprechen, ihre Vorzüge und etwaige Mängel hervorzuheben ist keine kleine Aufgabe. Eine treffliche Abwechselung bringt der Verfasser in die thematische Sezierung durch Seitenblicke auf das äufsere Leben Beethoven's, seinen Umgang, sowie durch Heranziehung seiner Skizzenbücher und Briefe, die durch Nottebohm's, Nohl's und Kalischer's Bemühungen allgemein zugänglich geworden sind. Die Darstellung gewinnt dadurch ungemein an Abwechselung und regt den Leser an. Der Musiker, der an Beethoven's Werken grofs gezogen ist, bedarf solcher Hilfsmittel wie das obige nicht, um in die Werkstatt des Meisters einzudringen, doch für den Dilettanten sind sie unbedingt notwendig, denn nur in den seltensten Fällen hat er eine Ahnung von Formenlehre, thematischer Verarbeitung und Kontrapunktik. Ihn nun mit diesen Grundelementen der Kompositionslehre bekannt zu machen war Aufgabe des Verfassers. In welcher geschickten Weise er sich dieser Aufgabe entledigt möge ein Beispiel beweisen. Seite 125 wird Opus 13 die Sonate pathétique besprochen und schreibt der Verfasser: „Beethoven hat mit dem ersten Satze der überlieferten Form der Sonate eine wesentliche Bereicherung gegeben, ohne sich nun freilich in späteren Werken an sie irgendwie zu binden; die besondere Form ist auch hier durch den besonderen Gehalt bedingt gewesen. — Mit den Einleitungssätzen *Haydn*'s hat das den Satz eröffnende Grave nichts. zu tun: dort ist in solchen Fällen das feierliche einführende Adagio wie ein hohes Portal, durch das man hinausschreitet in die singende, klingende Frühlingswelt; hier verwebt sich der langsame Satz mit dem schnellen zu einem einheitlichen Organismus. Von einer Einleitung also kann hier nicht die Rede sein: das Grave kehrt gekürzt noch zweimal wieder, und sein Hauptmotiv wird im Durchführungssatze verwendet. — Ernst und gewichtig beginnt das Grave, aus dunklem Moll sich mit gewaltiger Kraft nach Dur, nach der Höhe durchdringend. Das Hauptmotiv ist kurz und drängend im Ausdruck; die gekürzte Fassung auf der zweiten Hälfte des dritten Taktes ist nicht zu übersehen, ebenso

nicht, dass die akkordischen Schläge, welche in Takt 6 dem Einsatze des Motives in Esdur ein Ende bereiten, und welche sich als das die Bewegung hemmende Motiv bezeichnen lassen, aus ihm selbst herausgewachsen sind. Der in der Parallel-Tonart im 5. Takte endende Satz erfährt im folgenden eine Erweiterung in formaler und inhaltlicher Beziehung. In formaler Beziehung, indem Takt 9 (die Parallel-Stelle zum 4. Takt) nicht sogleich zum Allegro überleitet, sondern einen, offenbar durch den wuchtigen Inhalt des vorhergegangenen in seiner breiten Fassung gerechtfertigten Anhang findet; in inhaltlicher Beziehung durch die schon hervorgehobenen scharfen akkordischen Schläge, das Gegenspiel des Hauptmotivs. — Auf ernste Dinge bereitet das Grave vor, auf kraftvolles Ringen und Kämpfen" u. s. f.

* *Joh. Seb. Bach.* Herr Siegfried Ochs (Berlin) hat in der Frankfurter Zeitung einen Artikel veröffentlicht, überschrieben: „Mehr Johann Sebastian Bach", den auch Lessmann's Allgemeine Deutsche Musik-Ztg. Nr. 24/25 abdruckt und eine sehr lesenswerte Mahnung an die Frankfurter, resp. an alle Gesangvereine enthält, sich mit Bach'schen Chorwerken mehr zu befassen und Ratschläge giebt, die ein jeder Musikhistoriker mit Recht unterschreiben kann. Er spricht auch über die alte Besetzung des Orchesters. Einige Beispiele mit wie geringen Streichinstrumenten im 18. Jahrhundert das Orchester besetzt war, finden sich auch in Dr. Fischer's Musik in Hannover und im Auszuge in den M. f. M. 1903 Seite 91—95. Möge jeder Musiker und Dilettant Kenntnis von der Mahnung nehmen.

* Die schweizerischen Tonmeister im Zeitalter der Reformation von Dr. *Adolf Thürlings*, ordentl. Professor a. d. Universität Bern. Berlin 1903. A. Francke, vormals Schmid & Francke. kl. 8°, 32 Seit. Die kleine Abhandlung ist der Auszug eines Vortrags in Bern und Basel und beschränkt sich deshalb nur auf einige wenige neu entdeckte Thatsachen, vermeidet alle Hinweise auf neuere musikhistorische Werke und Publikationen, dennoch finden sich einige nicht zu übersehende Mitteilungen, die hier erwähnt zu werden verdienen. Seite 12 wird ein Magister *Johannes Heer* genannt, der in Paris mit Glarean zusammentraf (Glarean studierte von 1517—1522 daselbst) und wird später beim Kardinal Schinner in Sitten als „Choraules" angestellt. Unter einem Choraules verstand man einen Instrumentisten, Organisten, vielleicht auch Kapellmeister. *Heer* hinterliefs einen handschriftlichen Codex, der zahlreiche Kirchenchöre, deutsche weltliche Lieder, Chansons und Canzonetten nebst vielen Versen aus lateinischen Dichtern enthält und der sich heute in der Stiftsbibliothek in St. Gallen befindet. Der Verfasser besitzt eine Kopie von demselben. Seite 16 bedauert der Verfasser, dass die Hymni von *Cosmas Alderinus* (1553) verloren sind, das Quellen-Lexikon hätte ihn belehren können, dass zwei Exemplare sich erhalten haben, das eine in der bischöfl. Proskeschen Bibliothek und das andere in der Hofbibliothek in Wien. Beachtenswert sind die Mitteilungen über den wenig bekannten und gekannten *Fridolin Sicher*. Er wurde am 5. März 1490 zu Bischofszell geboren und mit

13 Jahren dem Organisten Meister *Martin Vogelmeier* in Konstanz in die Lehre gegeben. Als letzterer 1504 in Baden im Aargau während eines Besuches starb und Hans (Buchner) den Posten in Konstanz erhielt, ging Sicher 1512/13 zur weiteren Ausbildung zu ihm, nachdem er schon von den Chorherrn zu St. Pelagius in Bischofszell mit der Kaplans-Pfründe zu St. Agnes belehnt worden war und am Sonntage nach Ostern 1511 seine erste Messe gesungen hatte. Mit der Pfründe war das Organistenamt verbunden. Als in St. Gallen im Münster 1515 ein neues Orgelwerk aufgestellt worden war „verdross ihn (Sicher) seines Werks in Bischofszell"; er ging als Organist nach St. Gallen und stellte unterdessen den Ertrag seiner Pfründe zur Verfügung, dass damit ein neues Orgelwerk zu St. Pelagius hergestellt werde. Gegen 1520 war die neue Orgel fertig und Sicher hatte abwechselnd seinen Aufenthalt in Bischofszell und St. Gallen. 1531 hatte er sich in Ensisheim i. Els. auf ein Benefizium investieren lassen. Nach der Restauration des Stiftes Pelagius gab ihm der Abt von St. Gallen noch die Kaplanei zu St. Jakob vor der Stadt, eine Belohnung nicht nur für seine langjährigen Organistendienste, sondern auch für seine durch alle Stürme der Zeit unerschüttert gebliebene Treue gegen seinen Landesherrn und wohl auch dem katholischen Bekenntnis gegenüber. In der Folge der Arbeit wird auch *Tschudi*, *Isaac* und *Senfl* gedacht; den Schluss bildet *Manfred Barbarini* genannt *Lupus* aus Correggio in der Emilia, der im Jahre 1557 ein Kantorat in Locarno bekleidete und ein Jahr darauf eine Reise nach Deutschland unternahm, in Basel eine Zeitlang sich aufhielt und 1560 in Augsburg lebte. Von hier aus kam er nach St. Gallen und trat in die Dienste des Abts Diethelm Blarer von Wartensee wo er ein grofses vierstimmiges Chorwerk komponierte (siehe Quellen-Lexikon).

* *Francesco da Milano.* Chilesotti veröffentlicht im 4. Jahrg. S. 382 in der I. M. G. einen Artikel, der aber trotz aller Bemühungen keine sichere Lebensnachricht über den einst gefeierten Lautenisten ans Tageslicht fördert als was schon durch Fétis bekannt ist. Die zwei Citate aus dem Archiv Gonzaga von c. 1510 und aus Cosimo Bartoli's Ragionamenti 1567 sind so dunkel, dass sie zur Aufklärung nichts beitragen.

* Die Konservatorien in München, welches sich auch eine Hochschule für Musik zugelegt hat, und Stuttgart versenden ihre Jahresberichte. Neben den Verzeichnissen der Lehrkräfte und Lernenden, werden auch die Programme der Vortragsabende mitgeteilt die neuere und ältere Kompositionen enthalten. Beide Institute sind so reichlich mit Schülern versehen, dass den Privat-Musiklehrern nur ein kleiner kümmerlicher Rest übrig bleibt und dieselben den gering honorierten aber sicher fortlaufenden Schulunterricht als Ersatz zu erreichen sehen müssen.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der Musikwerke in der Westminster-Abtei in London von Wm. B. Squire, Bog. 3.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXV. Jahrg. 1903.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 9.

Guitarrentabulaturen.

Von Eugen Schmitz.

Die Tabulaturschrift des 16. und 17. Jahrhunderts hat von jeher das besondere Interesse der Musikhistoriker auf sich gelenkt; diesem Interesse danken wir eine Anzahl trefflicher Spezialarbeiten auf diesem Gebiete, welche sich aber fast durchweg auf die Erklärung der Tabulaturschrift für Orgel und für Laute (in ihren verschiedenen nationalen Erscheinungsformen) beschränken. Bekanntlich aber wendete man die Tabulaturschrift nicht nur für diese beiden Instrumente an, sondern es gab auch Tabulaturen für Theorbe, für Guitarre, ja auch solche für Blasinstrumente. Die Tabulaturschrift für Guitarre einer näheren Betrachtung zu unterziehen, soll nun im Folgenden unsere Aufgabe sein.

Konstatieren wir zunächst, was die musikgeschichtliche Forschung bis jetzt über den Ursprung und die Entwicklung und Verbreitung der Guitarre zu Tage gefördert hat. — Die Guitarre stammt aus dem Orient: Abbildungen an altägyptischen Gräbern zeigen verschiedene Arten von Lyren, Guitarren, Mandolinen und ähnlichen Instrumenten. Nach Ambros' Musikgeschichte I. S. 359 war der altägyptische Name für diese Instrumente „Nablo" und sollen sie alle dadurch, dass die Seitenteile des corpus leicht eingezogen waren, an Gestalt unserer heutigen Guitarre sehr ähnlich gesehen haben. Auch bei den Arabern finden sich lautenartige und guitarrenartige Instrumente in grofser Anzahl (Ambros I. 458, vgl. a. Kiesewetter's „Musik der Araber"); die Araber haben dieselben wohl von den Persern übernommen,

welche sie ihrerseits von den Ägyptern bekamen. Das Haupt aller dieser Instrumente war das arabische „al Oud“ (auch l'eud oder el'eud); dieses Instrument kam durch die Araber nach Spanien und wurde der Vater aller später in Europa gebräuchlichen lautenartigen Instrumente. Während aber die eigentliche Laute bereits frühe (im 14. Jh.) überall weite Verbreitung fand, blieb die Guitarre anfangs meist auf Spanien beschränkt. Die drei Hauptquellen für ältere deutsche Instrumentalmusik, Virdung, Agricola und Prätorius berichten von einer „Quinterna“; Virdung zählt dieses Instrument unter den Saiteninstrumenten mit Bünden auf und sagt, dass es in allem der Laute entspreche, bloſs einen geringeren Umfang und nur 5 Saiten habe. Agricola bringt eine Abbildung der Quinterne, welche aber mit der uns heute geläufigen Guitarrenform gar nichts gemein hat. Nach dieser Abbildung erscheint die Quinterne ebenfalls nur als kleine Laute mit 5 Saiten und 7 Bünden. Ganz anders beschreibt Prätorius das Instrument: „Quinterna oder Chiterna ist ein Instrument mit 4 Choren, welche gleich wie die allerelteste erste Lauten gestimpt werden: *hat aber keinen runden Bauch, sondern ist fast wie ein Bandoer gantz glatt*, kaum zween oder drey Finger hoch. Etliche haben 5 Chorsaiten, und brauchens in Italia die Ziarlatani und Salt' in banco (das sind bey uns fast wie die Comoedianten und Possenreiſser) nur zum schrumpen; Darein sie Villanellen und andere närrische Lumpenlieder singen. Es können aber nichts destoweniger auch andere feine anmuthige Cantiunculae und liebliche Lieder von eim guten Senger und Musico Vocali darein musiciert werden.“ (Synt. mus. II 53). Im „Theatrum Instrumentorum“ giebt er auf Tafel XVI. eine Abbildung, welche unserer Guitarre bereits sehr ähnlich sieht; doch ist die Einbiegung der Seitenteile noch ziemlich gering; das Instrument hat 7 Bünde, aber unverkennbar *6* Saiten (obwohl Prätorius im Text nur von 5 spricht), von denen die 5 ersten doppelchörig, die letzte aber einfach ist. *A. Kircher*, dessen Musurgia 1650, also 30 Jahre nach dem Prätoriusschem Werke erschien, spricht im 1. Band dieser Musurgia S. 476 ff. von unserem Instrument; doch bedient er sich des italienischen Namens Chitarra. Nach seiner Beschreibung hat das Instrument einen flachen Schallkasten und 5, höchstens 6 Saiten, von denen die ersten doppelt sind, die letzte aber („quam et vulgo cantarellam vocant“) einfach ist. Seine Beschreibung passt also zu der Abbildung bei Prätorius. In der Folge unterscheidet Kircher dann 3 Typen der Chitarra und bringt für jeden Typus eine Abbildung. Es ist lehrreich diese Ab-

bildungen mit denen bei Prätorius zu vergleichen; Kircher unterscheidet also wie folgt: 1. Typus Chytarae comunis. Die Abbildung entspricht im grofsen und ganzen der „Bandoer“ bei Prätorius auf Tafel XVII des theatrum instrumentorum. — 2. Typus Chytarae germanicae et Italicae. Die Abbildung entspricht der „Chitara“ = Zither bei Prätorius (a. a. O. Taf. XVII). — 3. Typus Chytarae Hispanicae; hier findet sich bei Prätorius keine kongruierende Abbildung, wohl aber in einem anderen, für unsere Untersuchungen hochbedeutendem Werke, nämlich in den „Harmonicorum libri XII“ von F. M. Mersenne (Paris 1648). Dieses Werk, eine gekürzte und geklärte Neubearbeitung der 1636 erschienenen „Harmonie universelle“ des nämlichen Autors, bringt im „harmonicorum instrumentorum liber primus“ (unter den 12 Büchern des Werks das neunte) auf S. 27 ff. eine genaue Beschreibung der Guitarre mit Tabulaturbeispielen und 2 Abbildungen. Die 2. Abbildung zeigt ganz die Form, die die heutigen Guitarren haben, die 1. Abbildung unterscheidet sich davon durch ihren *umgebogenen Kragen*; sie entspricht genau der bei Kircher als Chytara Hispanica gegebenen Abbildung; Typus 1 bei Kircher entspricht der Pandura bei Mersenne (a. a. O. S. 25); Typus 2 entspricht dem „Cistrum“ bei Mersenne (a. a. O. S. 31); als eigentliche „*Guitarre*“ wird man daher bei Kircher nur Typus 3 gelten lassen können. Das 16. und 17. Jahrhundert war eben an Saiteninstrumenten — besonders solchen mit gerissenen Saiten — so reich, dass eine einheitlich durchgeführte Terminologie kaum möglich war.

Wir haben bereits einmal erwähnt und sind nun durch die Bezeichnung bei Kircher abermals darauf hingewiesen, dass die Guitarre vor allem in Spanien zu Hause war. Ziehen wir die Historia de la musica española (4 Bände, 1856—59) von Mariano Soriano Fuertes zu Rate, so finden wir auf S. 170 des 2. Bandes dieses Werks ausdrücklich die grofse Vorliebe der Spanier für die Guitarre konstatiert; Fuertes sagt, in Spanien sei im 16. Jh. die Guitarre das hauptsächlichste Hausinstrument gewesen. „Para agradar á un público numeroso non hay duda que son débiles los sonidos de la guitarra, mas para el musico solitario o en familia, tiene un attractivo y un encanto indefinible.“ Aus der Bevorzugung, die dieses Instrument vor Klavierinstrumenten genoss, schliefst Fuertes auf eine besonders feine Ausbildung des musikalischen Gehörs bei seinen Landsleuten. Am meisten aber sei die Guitarre zur Begleitung des Gesangs verwendet worden. Tabulaturen für Guitarre nennt aber Fuertes erst

aus dem Anfang des 17. Jh. Berühmt und weitverbreitet war gleich eine der ersten: Luis Breçneo, Metodo muy facilissimo para aprender á tañer et templar la guitarra. Dieses Werk erschien 1626 zu Paris und befindet sich gegenwärtig noch dort auf der Bibliothèque nationale; es wird auch von Mersenne (a. a. O.) zitiert. Im gleichen Jahre erschien auch: „La guitarra española de cinco ordenes“ von Don Juan Carles (vgl. Fuertes, III. S. 186). — Don Nicolas Diaz de Velasco, Professor der Musik im Dienste König Philipp IV. veröffentlichte 1640 in Neapel: „Nuevo modo de cifras, para tañer la guitarra con variedad perfeccion“. Don Francisco Corbera widmete dem gleichen König ein Werk: „Guitarra española y sus diferencias de sones“ (vgl. Fuertes, III. 188). Das Werk von Diaz de Velasco leitet uns von Spanien nach Italien herüber; auch Italien hat im 17. Jahrhundert eine ziemliche Anzahl Guitarrentabulaturen hervorgebracht. Als älteste italienische Guitarrentabulatur nennt L. Torchi in seiner Geschichte der italienischen Instrumentalmusik des 17. Jh. S. 147 „L'accademico calignoso“ („io non trovo altro nome o il vero nome di questo autore“); diese Tabulatur erschien im Jahre 1600 und bringt neben Erläuterungen über die Spielart des Instruments auch zahlreiche Kompositionen und zwar meist Tanzlieder (einfach oder „passegiate“ [variate]), die nach Torchi's Urteil ziemlich barock, gleichförmig und dürftig sein sollen. Allmählich wurde nun in Italien die Lautenmusik durch die Guitarrenmusik verdrängt. Girolamo Montesardo veröffentlichte 1606 „Saggi della nuova maniera di suonare i balletti nella chitarra spagnuola (auf dieses Werk werden wir unten ausführlicher eingehen); nun folgt Giov. A. Colonna mit einer Guitarrentabulatur von 1620 (spätere von 1625 und 1637); B. Sanseverino 1622, Piccinini 1623 und 1639, C. Fabrizio 1627, P. Milcone und Lod. Monte mit zahlreichen Publikationen in den Jahren 1627—1687, Giov. B. Abbatessa 1637 und 1652, Francesco Corbetta 1639 und 1674, A. Trombetti 1639, A. M. Bartolotti 1640, C. Calvi 1646; der musikalische Wert all dieser Werke ist nach Torchi sehr gering; eine kleine „Oase in dieser Wüste“ wertloser Musik bilden die danze e fantasie des Stefano Pesori in dessen „galleria musicale“ von 1648; seine „toccate di chitarriglia“ von 1675 sind ebenfalls von gröfserem Werte; ähnlich die „armoniosi concerti per chitarriglia“ von Domen. Pellegrini 1650. — Giov. Battista Granata veröffentlichte 1646—1684 verschiedene Guitarrenkompositionen, ebenso T. Marchetti 1660 und Giov. Bottazzari 1663, endlich L. Roncalli 1692 (Neuausgabe von O. Chilesotti 1881). Von

Torchi nicht erwähnt sind die Tabulaturen von Carbouchi 1643 und Busatti 1644.*)

Auch in Frankreich scheint die Guitarre frühzeitig Eingang gefunden zu haben; darauf deutet schon der Umstand hin, dass Breçneo's oben erwähntes Werk in Paris erschien. In Deutschland dagegen war, wie es scheint das Instrument nicht verbreitet (s. Chrysander, Händel I, 358), denn als 1788 die Herzogin Amalie von Weimar die erste Guitarre nach Weimar brachte, galt diese als ein neues italienisches Instrument. Dass aber trotzdem bereits viel früher die Guitarre auf deutschem Boden verpflanzt war, das beweist das Mus. ms. 1522 der Münchener Staatsbibliothek, welches eine handschriftliche Guitarrentabulatur ist, die die Prinzessin Adelheid, eine Tochter des Herzogs Viktor Amadeus I. von Piemont und Gattin des bayr. Kurfürsten Ferdinand Maria von Italien nach München mitbrachte (1653); die Tabulatur trägt das Autograph der Fürstin, welche durch ihre Liebe zur Musik auch sonst von bedeutendem Einfluss auf die musikgeschichtliche Entwicklung in Bayern geworden ist: z. B. hat sie die erste Opernaufführung in München veranstaltet;**) auf die genannte Tabulatur werden wir später noch mal zu sprechen kommen.

Ehe wir uns nun auf eine genauere Betrachtung der Tabulaturschrift für Guitarre einlassen, wollen wir im Anschluss an Mersenne eine kurze Beschreibung von der Beschaffenheit des Instrments im 17. Jh. geben.

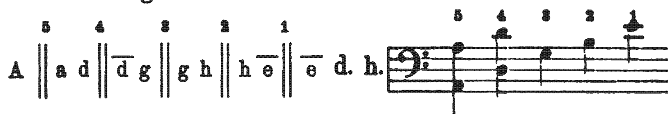
Die Form der damaligen Guitarre entsprach so ziemlich der des heutigen Instruments. Es hatte jedoch, wie bereits erwähnt, nicht wie heute 6 Saiten, sondern deren nur 5 und zwar 5 Doppelsaiten, die letzte Saite war manchmal nur einfach, wie wir auch bereits gehört haben. (Kircher, Musurgia, vgl. oben.) Der Hals, der beiläufig dem Korpus des Instruments an Länge entsprach, hatte 8 Bünde ebenso wie die bei Prätorius abgebildete Quinterna, die wir oben als Vorläuferin der Guitarre kennen gelernt haben. Wichtig ist jedoch vor allem die Frage nach der Stimmung der Guitarre. Montesardo sagt in seiner Tabulatur von 1606 darüber folgendes: Prima e principalmente volendo ben accordare la Chitarra Spagnuola, bisogna metter il cordone de sopra in un tono basso conveniente, come fondamento della consonanza dell'altre corde, e poi accordar il suo canto vicino a lui un'ottava alto: le quali ambe due corde in-

*) Die Kenntnis derselben verdanke ich einem freundl. Hinweise des Herrn W. Tappert in Berlin.

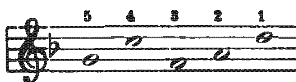
**) S. Denkm. d. Tonkunst in Bayern II, 2, XIV ff.

sieme si chiameranno Quinte. Appresso poi tirarete il secondo cordone una quarta più alto del primo essendo vuoto (come si dice) et accordar il suo canto all'ottava alto de cordone, le quali corde ambidue si chiameranno Quarte, dopò accordate bene queste tirate l'altra corda, chiamata terza anco una quarta più alta et la compagna unitela nell'unisono: dopo volendo accordare la seconda, tirate la una terza maggiore più alta et unite insieme la sua compagna: ultimamente accordarete la prima, à canto, come la volete chiamare, tirandola una quarta più alta e sarà bene accordata il vostra istrumento.":

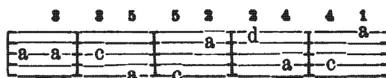
Damit ist eine sozusagen „absolute" Stimmung nicht gegeben, denn es soll ja von einem „tono basso conveniente" ausgegangen werden; in der Praxis bildete sich jedoch die Gewohnheit aus, als diesen tono basso das A der großen Oktave festzusetzen und so bildete sich, entsprechend den mitgeteilten Regeln Montesardo's folgende Stimmung der Guitarre aus:



Mersenne und Kircher dagegen geben eine andere Stimmung an und zwar sagt der erstere: „Quod ad concentum attinet, ... notatur ... quinque notis, quarum prima incipit a G re, ... secunda nota ... ascendit ad diatessaron; tertia descendit in diapente, atque adeo gravior est primâ: quarta seu penultima ad ditonum; quinta denique omnium acutior iterum ascendit ad diatessaron ... Er giebt dann die Stimmung folgendermaßen in Noten:



und folgendermaßen in Buchstaben:



(NB.! Mersenne giebt auch noch auf zwei andere Arten die Stimmung in Buchstaben an; da sie im Prinzip mit der hier angeführten Art übereinstimmen, lassen wir sie der Einfachheit halber bei Seite.)

Bezeichnen wir nun, wie bei der Laute, die Bünde der Guitarre mit den Buchstaben b—i (a bedeutet die leere Saite), so erhalten wir, wenn wir von Mersenne's Stimmung ausgehen, folgendes Schema

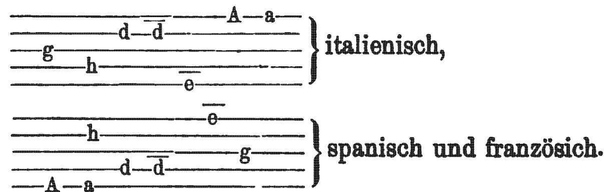
5	4	3	2	1		
$\overline{g}$	$\overline{\overline{c}}$	$\overline{f}$	$\overline{a}$	$\overline{\overline{d}}$	a	leere Saiten.
$\overline{\text{gis}}$	$\overline{\overline{\text{cis}}}$	$\overline{\text{fis}}$	$\overline{b}$	$\overline{\overline{\text{dis}}}$	b	
$\overline{a}$	$\overline{\overline{d}}$	$\overline{g}$	$\overline{h}$	$\overline{\overline{e}}$	c	
$\overline{b}$	$\overline{\overline{\text{dis}}}$	$\overline{\text{gis}}$	$\overline{\overline{c}}$	$\overline{\overline{f}}$	d	
$\overline{h}$	$\overline{\overline{e}}$	$\overline{a}$	$\overline{\overline{\text{cis}}}$	$\overline{\overline{\text{fis}}}$	e	
$\overline{\overline{c}}$	$\overline{\overline{f}}$	$\overline{b}$	$\overline{\overline{d}}$	$\overline{\overline{g}}$	f	Bünde.
$\overline{\overline{\text{cis}}}$	$\overline{\overline{\text{fis}}}$	$\overline{h}$	$\overline{\overline{\text{dis}}}$	$\overline{\overline{\text{gis}}}$	g	
$\overline{\overline{d}}$	$\overline{\overline{g}}$	$\overline{\overline{c}}$	$\overline{\overline{e}}$	$\overline{\overline{a}}$	h	
$\overline{\overline{\text{dis}}}$	$\overline{\overline{\text{gis}}}$	$\overline{\overline{\text{cis}}}$	$\overline{\overline{f}}$	$\overline{\overline{b}}$	i	

Wir sehen dabei zugleich, dass die in Buchstaben notierte Stimmung bei Mersenne mit der in Noten notierten übereinstimmt: Bund c auf der dritten Saite stimmt mit der leeren fünften Saite überein, Bund c der fünften mit der leeren zweiten Saite u. s. w. Diese Angabe in Buchstaben giebt aber ebenso wie Montesardo nur eine „relative“ Stimmung, denn die Saite 3, von der ausgegangen wird (weil sie die tiefste ist) kann in einem beliebigen Ton gestimmt werden. Die gleiche Stimmung $\overline{g}$—$\overline{\overline{c}}$—$\overline{f}$—$\overline{a}$—$\overline{\overline{d}}$ teilt auch A. Kircher in der Musurgia mit.

Wir sind damit bereits in die Untersuchung der Tabulaturschrift selbst eingetreten und wollen zunächst nun auch für die von Montesardo angegebene Stimmung ein Schema aufstellen:

5	4	3	2	1		
A—a	d—$\overline{d}$	g	h	$\overline{e}$	0	leere Saiten.
B—b	dis—$\overline{\text{dis}}$	gis	$\overline{c}$	$\overline{f}$	1	
H—h	e—$\overline{e}$	a	$\overline{\text{cis}}$	$\overline{\text{fis}}$	2	
c—$\overline{c}$	f—$\overline{f}$	b	$\overline{d}$	$\overline{g}$	3	
cis—$\overline{\text{cis}}$	fis—$\overline{\text{fis}}$	h	$\overline{\text{dis}}$	$\overline{\text{gis}}$	4	
d—$\overline{d}$	g—$\overline{g}$	$\overline{c}$	$\overline{e}$	$\overline{a}$	5	Bünde.
dis—$\overline{\text{dis}}$	gis—$\overline{\text{gis}}$	$\overline{\text{cis}}$	$\overline{f}$	$\overline{b}$	6	
e—$\overline{e}$	a—$\overline{a}$	$\overline{d}$	$\overline{\text{fis}}$	$\overline{h}$	7	
f—$\overline{f}$	b—$\overline{b}$	$\overline{\text{dis}}$	$\overline{g}$	$\overline{\overline{c}}$	8	

Wir haben diesmal die Bünde nicht mit Buchstaben sondern mit Ziffern bezeichnet und kommen damit auf die nationalen Verschiedenheiten der Guitarrentabulaturschrift zu sprechen: die Italiener bezeichneten nämlich die Bünde der Guitarre mit Ziffern, die Franzosen und Spanier dagegen mit Buchstaben; ganz ebenso ist es ja bekanntlich bei der Lautentabulatur. Auch bediente man sich bei der Guitarrentabulatur wie bei der (franz. und ital.) Lautentabulatur zur Notation der Töne 5 übereinander stehender Linien, welche die Saiten bedeuteten und finden wir auch hier, wie bei der Lautentabulatur eine abermalige Verschiedenheit der französischen und spanischen von den italienischen Tabulaturen, indem nämlich bei den Italienern die oberste Linie die tiefste Saite bedeutet, während bei den Franzosen und Spaniern die oberste Linie die höchste Saite bedeutet; also (mit Beibehaltung der Montesardo'schen Stimmung)

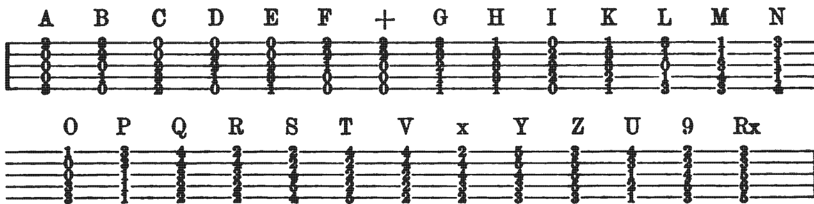


Man hat schon öfters über die italienische Anordnung seine Verwunderung ausgesprochen, doch meine ich, dass die italienische Anordnung ganz naturgemäſs erscheint, wenn man strikte daran festhält, dass die Linien die Saiten vorstellen, und dass, wenn man die Laute oder Guitarre zum Spielen in den Händen hält, auch die (links aufgezogenen) Basssaiten oben und die höchst intonierte Saite (rechts) unten sich befindet. Es scheint mir das ein Versuch zu sein, dem der Tabulaturschrift so vielfach vorgeworfenen Mangel an Anschaulichkeit etwas abzuhelfen.

Auf diese Linien nun wurden die die Bünde bezeichnenden Buchstaben oder Ziffern geschrieben und so die zu greifenden Töne bezeichnet, wie bei der französischen und italienischen Lautentabulatur. Etwas der Guitarrentabulatur ganz Eigenartiges ist dagegen die Verwendung des „Alfabetto" oder, wie Mersenne sagt, des „diagrama". Während nämlich bei den anderen Tabulaturen jeder einzelne Ton notiert wird, wird bei der Guitarrentabulatur durch ein Zeichen ein ganzer Akkord notiert. Montesardo*) verlangt als erste Voraussetzung

*) Montesardo war nach Fétis „ein Guitarrist des 17. Jh." der in Florenz geboren war und auch dort lebte. Nach Rob. Eitner's Quellen-

für das Guitarrenspiel, dass sich der Schüler folgendes „alfabetto e fondamento del sonare la Chitarra alla spagenola“ fest einpräge



Wenn wir dieses „alfabetto“ in moderne Noten übertragen, so bekommen wir folgendes:

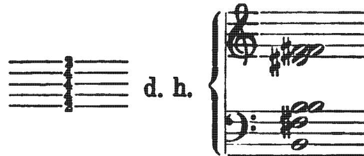
A B C D E F + G H

I K L M N O P Q R

S T V x Y Z U 9 Rx

lexikon war er 1608 Kapellmeister an der Kathedrale zu Fano (röm. Provinz) und lebte 1612 in Neapel. Die von uns hier benützte Tabulatur hat folgenden Titel: „Nova inventione d'intavolatura per sonare li balletti sopra la Chitarra Spagniuola, senza numeri e note. Per mezzo della quale da se stesso ogn' uno senza maëstro potra imparare“. — Di Girolamo Montesardo. Als Jahr der Herausgabe ist 1606, als Ort der Herausgabe Florenz bezeichnet. — Dass es nicht berechtigt ist, ihn schlechthin als „Guitarristen“ zu bezeichnen, wie Fétis thut, geht schon aus der Vorrede des Büchleins hervor, welche sich an den Leser wendet und so beginnt: „Se ben la principal mia professione è, di *comporre madrigali et altri gravi compositioni*, nulla cli mento per compiacer alle volte all' allegra e nobile

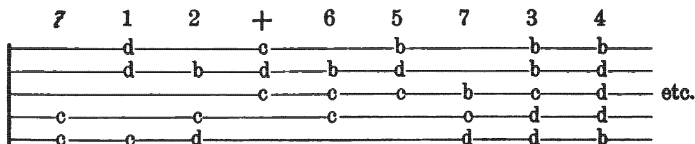
Dabei ist alles in Ordnung bis auf den Akkord unter R; wenn wir hier dem alfebetto genau folgen würden bekämen wir den Akkord H—fis—h—b—fis—cis (!) was natürlich nicht richtig sein kann. Die handschriftliche Guitarrentabulatur auf der Münchener Bibliothek formuliert den Akkord unter R so:



Die Angabe bei Montesardo ist also wohl ein Druckfehler, wie überhaupt das ganze Montesardo'sche Büchlein (Verlag von Chr. Marescotti) ziemlich loddrig gedruckt ist.

Das Alfabetto ist auch interessant vom Standpunkt der Geschichte der Musiktheorie aus betrachtet, da es zu einer Zeit erschien, wo die Entwicklung der kontrapunktisch-melodischen zur harmonischen Auffassung der Musik im vollsten Gange war.

Dieses alfabetto findet sich in fast allen spätern Guitarrentabulaturen wieder und zwar meist mit nur unbedeutenden Abweichungen. Mersenne bringt es ebenfalls, und zwar sowohl mit Ziffern (italienisch) als auch mit Buchstaben (französisch und spanisch) wobei aber zugleich die erwähnte Linienvertauschung stattfindet, so dass das französische und spanische „diagramma" folgendes Aussehen erhält:



Man sieht, die Bezeichnung der Akkorde ist eine andere als bei Montesardo; das einem 7 ähnlich sehende Zeichen 7 mit dem dieses diagramma beginnt, entspricht dem bei Montesardo zwischen F und G stehenden +. Akkord 1 weicht von Akkord A etwas ab, die übrigen stimmen überein, nur sind die leeren Saiten nicht noch besonders bezeichnet, auch ist dieses diagramma für die Mersenne-Kircher'sche Stimmung (vgl. oben) gedacht. Mersenne teilt noch verschiedene andere diagrammata mit, die im grofsen und ganzen wenig

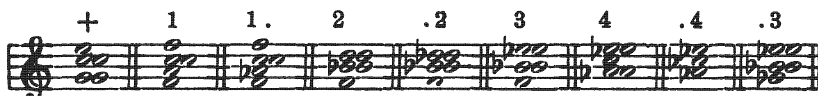
gioventu, bisogna transformarmi et obedire alle loro honeste voglie ... etc. — Die Montesardo'sche Tabulatur befindet sich in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

prinzipielle Verschiedenheiten aufweisen. Besonders bemerkenswert ist darunter ein „diagramma Hispanicum", welches Mersenne aus dem Tabulaturwerke von Luis de Breçñeo (vgl. oben) entnommen hat (einem Büchlein, das jetzt die bibliothèque nationale in Paris unter n^{a}. Reserve Vm^{8}. u. 1. besitzt) und welches so aussieht:

+	1	1.	2	.2	3	.3	4	.4
c	d	d			b	b	b	b
d	d	d	b	b	b	b	d	c
c					c	b	d	d
			c	b	d	d	d	d
	c	b	d	d	d	d	b	b

Wenn wir dieses diagramma unter Zugrundelegung des oben aufgestellten Schemas für die Stimmung in moderne Noten übertragen, so ergibt sich folgendes:

+ 1 1. 2 .2 3 4 .4 .3



Wie man sieht ist hier dem allzu Mechanischen dadurch entgegengetreten, dass ein Zeichen ohne Punkt den Durdreiklang, ein Zeichen mit Punkt den Molldreiklang bezeichnet. Bemerkenswert ist ferner auch noch das, dass bei vielen Akkorden der diagrammata und alfabetti manche Töne in gleicher Höhe verdoppelt werden, namentlich, wenn man von der Montesardo'schen Stimmung mit den 2 oktavenchörigen Basssaiten ausgeht.

Die auf Montesardo fufsende italienische Guitarrentabulaturschrift bedient sich zur Darstellung der Tondauer nicht der bei der Orgel- und Lautentabulatur gebräuchlichen Zeichen: |, ♪ etc., sondern Montesardo stellt folgende Regel auf: Grofse Buchstaben haben die doppelte Dauer der kleinen, also z. B. A = 𝅗𝅥; a = ♩; ferner werden analog wie punktierte Noten auch punktierte Buchstaben verwendet, z. B. a . = ♩. Nur die grofse rhythmische Einfachheit der auf diese Weise notierten Guitarrenstückchen macht es möglich mit diesen primitiven Zeichen für die Darstellung der Tondauer auszukommen, doch selbst dann geht es nicht ohne Ungenauigkeiten ab, indem z. B. folgender Takt: $\frac{3}{4}$ ♩. ♪ ♩ einfach so dargestellt wird: a . a a, wobei ein und dasselbe Zeichen das eine Mal ein ♪ und das andere Mal ein ♩ bedeutet. Bezüglich der Spielweise der Guitarre unterscheidet Montesardo einen „colpo da su in giù" und einen „colpo giù in su" d. h. ein Hinstreichen mit der Hand über die Saiten so,

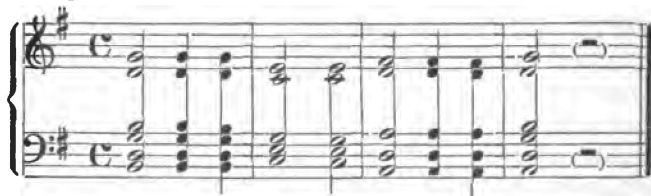
dass es ein Harpeggio von den tiefen Saiten nach den höheren hin giebt (da su in giù; *die tiefen Saiten sind ja beim Spielen oben!*) oder von den höheren Saiten nach den tieferen hin (da giù in sù). Welche von beiden Spielweisen zur Anwendung kommen soll, wird in der Montesardo'schen Tabulatur dadurch ausgedrückt, dass die Buchstaben des alfabetto entweder über oder unter eine Linie gestellt werden: $\overline{\text{a}}$ d. h. da su in giù; $\underline{\text{a}}$ d. h. da giû in su. In unserer Notenschrift kann man das eigentlich gar nicht wieder geben, denn unser Harpeggiozeichen: ⌇ geht immer nur vom Bass nach der Höhe und nie umgekehrt. Für die nun folgenden Übertragungen wollen wir daher, um der weitläufigen Notationsart oder u. dergl. zu entgehen statt des ersteren einfach schreiben: (d. h. da su in giù) und statt des letzteren (d. h. da giù in su).

Wir geben nun ein paar Beispiele aus Montesardo:

Bergamasca sopra l'A.

a B c
A a B C c A

d. h. übertragen:

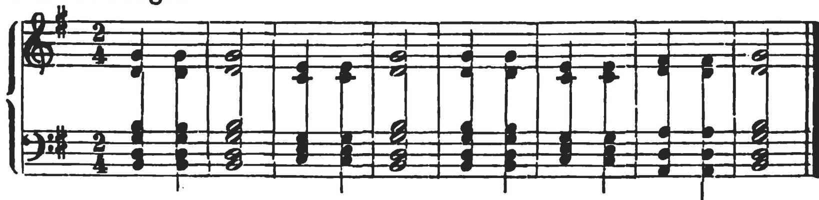


(Die vorhin erwähnten und an unserer obigen Darstellung des alfabetto in modernen Noten ersichtlichen Verdopplungen von Tönen auf der gleichen Stufe, geben wir der Übersichtlichkeit halber bei den Übertragungen nicht besonders an.)

Villano di Spagna sopra l'A.

a b a b c
a A b A a b c A

d. h. übertragen:



Das „sopra l'A“ bedeutet etwas ähnliches, wie wenn wir über ein Tonstück schreiben „in gdur“. Montesardo giebt denselben Tanz stets mehrmals hintereinander auf verschiedenen Buchstaben, d. h. in verschiedenen Tonarten und macht dann, bevor er zu einem neuen Tanz übergeht, jedesmal die Bemerkung, man könne den Tanz auch noch mit allen anderen Buchstaben spielen (sopra l'A; sopra la B; sopra la C u. s. w.).
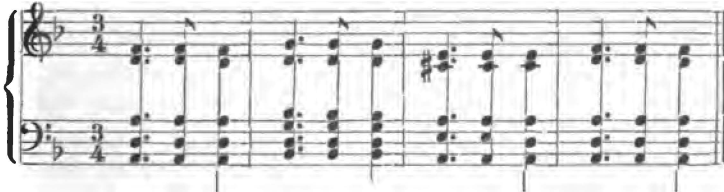
Da es uns hier nur um Erklärung der Tabulaturschrift zu tun ist, brauchen wir nur noch ein kleines Beispiel anzugeben, an dem der punktierte Rhythmus zu sehen ist.

Passacaglia.

e o i e

e. e o. o i. i e. e

d. h. übertragen:



Auf die Ungenauigkeit, die hier bei Bezeichnung des Rhythmus mit unterläuft, ist bereits oben hingewiesen worden.

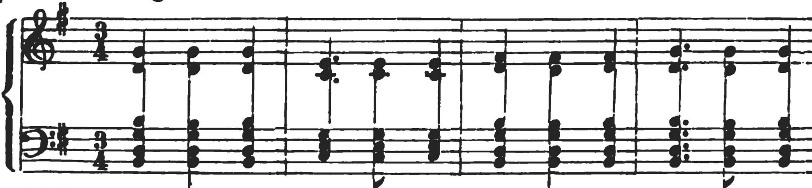
In der Münchener Handschrift ist die Notation etwas anders.*) Hier werden zur Bezeichnung des alfabetto nur kleine Buchstaben benützt, welche stets über die Linie gestellt werden; Spielweise und Rhythmus werden durch kleine Striche angegeben; auch sind Taktstriche gezogen. Ein Beispiel wird die Sache deutlich machen.

Passacaglia.
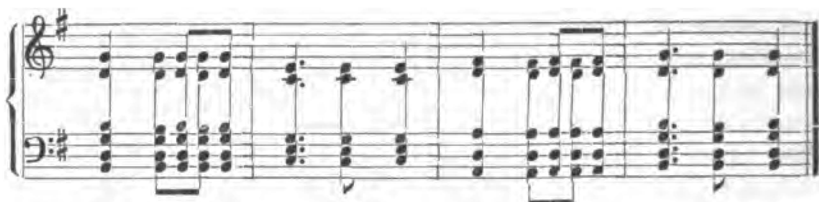
a b c a

a b c

d. h. übertragen:

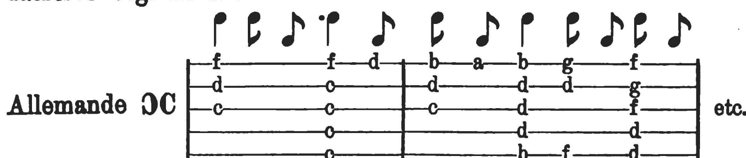


*) Das Manuskript ist wahrscheinlich unter den Auspicien des ital. Musikers Maccioni von der Kurfürstin selbst geschrieben. Vgl. Denkm. d. Tonkunst in Bayern II, 2, S. XIV[3].



Wenn wir alle diese Stückchen betrachten so fällt uns wieder ein, was der wackere Prätorius vom „Schrumpen“ gesagt hat und wenn wir die oben mitgeteilte Vorrede von Montesardo lesen, erkennen wir, dass diese süfsen Sächelchen keineswegs nur bei den „Ziarlatani und Salt' in banco“ sondern auch bei der „nobile gioventù“ von Florenz sehr beliebt waren; wir werden in Zukunft über so manches moderne Salonklavierstückchen etwas milder denken!

Es gab auch Guitarrentabulaturen, die auf die Verwendung des alfabetto verzichteten und ihre Stücke auf 5 Linien notiert brachten wie die italienischen oder französischen Lautentabulaturen. Ein solches Stück teilt Mersenne mit von dem Guitarristen Martinus; dasselbe beginnt so:



Wie man sieht ist hier der Rhythmus viel exakter bezeichnet; im übrigen ist das Beispiel so klar, dass es keiner Erläuterung bedarf.

Endlich kam auch Mischnotation vor, d. h. die Notierung durch die Buchstaben des alfabetto wurde mit der Notierung auf 5 Linien verbunden. Man vergleiche folgendes Beispiel aus der Münchener Tabulatur:



Die Notierung des Rhythmus in diesem Beispiel ist so ungenau und überhaupt die ganze Schreibweise so flüchtig, dass seine Entzifferung erhebliche Schwierigkeiten macht; man ist auf Konjekturen angewiesen. Ich stelle es anderen anheim, sich den Kopf darüber zu zerbrechen; vielleicht ist der Rhythmus so zu verstehen



es entspräche das dem allgemeinen rhythmischen Charakter der Sa-

rabande ein wenig. Das Prinzip der Mischnotation ist jedoch an dem Beispiel klar ersichtlich.

Ich wollte mit der vorliegenden kleinen Arbeit die Musikforscher nur auf ein seit Kiesewetter's Arbeiten kaum mehr berührtes Gebiet wieder aufmerksam machen; die vorliegende Darstellung möge die Grundlage und Anregung zu weiteren Forschungen geben.

Mitteilungen.

* *Julien Tiersot: Ronsard* et la musique de son temps. Leipsic (1903) Breitkopf & Haertel. 8°. 78 Seiten. Seperatabzug aus der I. M. G. 1903, I. Biographie und Bibliographie sind bekannt. Die Mitteilung der Dedikationen und Vorworte von Ronsard's Druckwerken sind eine wünschenswerte Beigabe. Das Beste sind die mehrstimmigen Tonsätze, 10 an der Zahl und zwar 2 von *P. Certon* (J'espere et crains. Bien qu'a grand tort), 4 von *C. Goudimel* (Errant par les champs de la grace. En qui respandit le ciel. Quand i'apperçoy ton beau chef. Qui renforcera ma voix), 1 von *M. A. Muret* (Las, je me plain de mille), ein steifer langweiliger Satz. Muret ist noch mit 2 Chansons in den Sammelwerken 1552a und 1553o vertreten. Ob er der grofse Humanist und Jugendfreund Ronsard's ist, vermutet der Verfasser. Die letzten 3 Chansons rühren von *Janequin* her (Qui vouldra voir comme un dieu. Nature ornant la dame qui devait. Petite Nymphe folastre). Ronsard schreibt „Sans la musique la poesie est presque sans grâce"; für einen Mann, der fast taub war und einer der bedeutendsten Dichter seiner Zeit ein merkwürdiger Ausspruch. Wertvoll wird die Arbeit Tiersot's nur durch die mitgeteilten Tonsätze, denn in seiner Geschichte der französischen Volkslieder sind Ronsard's Leistungen schon von allen Seiten beleuchtet.

* *Philipp Pedrell* giebt *Thomas Ludwig von Victoria*'s Werke in einer Gesamtausgabe heraus. Erschienen sind bisher Band I, Motetten. Band II, Messen, 1. Buch. Einzelpreis je 20 M, zu beziehen durch Breitkopf & Härtel.

* Von *David Köler*'s 10 Psalmen 1554 hat *Georg Göhler* den 2. und 3. vierstimmigen Psalm in Partitur und Stimmen bei Breitkopf & Härtel herausgegeben, nach dem dieselben vom Riedel'schen Gesangvereine in Leipzig einstudiert und sich als sehr wirksame Gesänge erwiesen hatten.

* *Hermann Bäuerle* in Regensburg hat bei Coppenrath 10 vierstimmige Messen von *Palestrina* auf 2 Notensystemen in den heute gebräuchlichen Schlüsseln herausgegeben, die sich einer weiten Verbreitung erfreuen, da die meisten Chordirigenten die alten Schlüssel nicht lesen können.

* Dass sowohl das Orchester, das Streichquartett und der Sängerchor in temperierter (gleichschwebender) Stimmung spielen und singen, dafür geben Mozart und Beethoven mehrfache Beweise; so schreibt Beet-

hoven im 1. Satze der 4ten (Bdur-) Symphonie in der Überleitung von der Durchführung zur Wiederholung des 1. Teils, nachdem er 11 Takte auf dem verminderten Septimen-Akkorde e g b des verweilt hat, im 12. Takt in der 1. Violine statt *des b*, plötzlich *cis ais*; obgleich der Violinist das *des* mit dem 3. und *cis* mit dem 2ten Finger greift, wird doch kein Zuhörer einen Tonwechsel bemerken, soll ihn auch nach Beethoven nicht bemerken, sondern ihm nur die Brücke zum *Fisdur-Akkorde* bauen, zu dem die B-Pauke ganz gemütlich *ais* auf derselben Pauke pp. wirbelt. Nach 21 Takten, die auf dem Haupt-Septimen-Akkorde fis ais cis e verweilt haben, setzen die Violinen ganz plötzlich statt mit *ais* mit b mit demselben enharmonisch verwechselten Akkorde ein und darauf folgt nach 2 Takten der wunderbare Übergang nach *Bdur*, der eine Wirkung hervorbringt, als wenn sich die Himmelspforten öffneten. Man ersieht daraus, dass die enharmonische Verwechslung im Orchester wie auf dem Klaviere ohne eine Schwankung im Klange vor sich geht, dass die B-Pauke ohne Störung zu fis ais cis e wirbelt.

* Herr Prof. Dr. Hugo Riemann hat jüngst herausgegeben: „Collegium musicum.“ Auswahl älterer Kammermusikwerke (des 18. Jhs.). Zum praktischen Gebrauche herausgegeben von ... Enthält die Partituren: *Johann Stamitz*, Sechs Orchestertrios für 2 Violinen, Violoncell und Bass continuo, op, 1. Ferner opus 5 Nr. 3. Von *Joh. Friedr. Fasch* 4 Trios für Violine, Viola und Violoncell und 1 Quartett für Streichinstrumente. Von *G. Phil. Telemann* 1 Trio in Esdur für 2 Violinen und Violoncello. *Anton Jiránek* 1 Trio in Adur für 2 Viol. und Bass. *K. Phil. Em. Bach* 1 Trio in Gdur für 2 Viol. und Violoncell. *Anton Filtz*, 1 Trio in Esdur, ebenso opus 3 Nr. 5. *Franz Xaver Richter*, 1 Trio in Adur für Viol. (Flöte), Violoncell und Klavier. *Johann Christian Bach* 1 Trio in Ddur für Klavier, Violine und Violoncell. Leipzig bei Breitkopf & Härtel.

* Herr *Otto Dienel* in Berlin, Organist an der Marienkirche, setzte auch in diesem Jahre vom März ab allwöchentlich seine Orgelvorträge seiner Schüler, abwechselnd mit Gesangs- und Solovorträgen eines Streichinstrumentes fort, wozu der Eintritt für jedermann frei ist, mit der Bemerkung auf den Programmen, dass man zur Deckung der Unkosten ein Scherflein in die „ausgestellten Büchsen“ legen möge. Anerkennenswert ist die Zusammenstellung der Programme, die neben neueren Komponisten auch ältere bis Bach und Händel berücksichtigt.

Hierbei eine Beilage: Katalog der Musikwerke in der Westminster-Abtei in London von Wm. B. Squire, Bog. 4.

Die Besitzer Robert Schumann'scher Briefe werden gebeten, dieselben in Abschrift (oder im Original gegen Rückgabe) an Herrn Professor F. Gustav Jansen in Hannover-Steuerndieb Nr. 13 zur Aufnahme in die vorbereitete zweite Auflage der Schumann'schen Briefe, Neue Folge, gütigst einzusenden.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXV. Jahrg. 1903.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 10.

Musik in Hannover.

Der Verfasser, Herr Dr. Georg Fischer, sendet der Redaktion zu dem in Nr. 6 und 7 der Monatshefte veröffentlichten Auszuge aus „Musik in Hannover“ einige Verbesserungen und Zusätze, die zum allgemeinen Besten hier Aufnahme finden:

p. 86. Cl. H. *Abel* ging 1685 ab.

Strunck kam 1682 aus Hamburg zurück, wurde „Hof-Kammer-Komponist“ [bisher unbekannt] und ging 1686 ab.

Trento starb im Februar 1680 auf einer italienischen Reise in Frankfurt a. M.

Vicenzo de Grandis wurde „Ende Mai 1680“ entlassen und 1682 Kapellmeister in Modena.

p. 87. Sängerin *Bonnen* kam vom Hofe in Osnabrück.

Corbetti, Francesco, diente unter Herzog Georg Wilhelm in Hannover.

p. 88. *Jean Baptiste Farinelli* wurde 1680 in Hannover „Regente bei der Instrumentalmusik mit 500 Thlr. Gehalt“ (nicht Kapellmeister). Nach *Bern* schickte er seinem Bruder *Michel* Gelder.

p. 89. *Michel Farinelli* diente unter König Karl II.

p. 90. *Agostino Steffani*, das Geburtsdatum ist der 25. Juli 1653.

p. 92. *Galloni G...* ist Giuseppe Galloni, wie aus einer Rechnung vom 23. Nov. 1691 hervorgeht.

Palmieri. Die Churfürstin Sophie Charlotte von Brandenburg,

nicht ihre Mutter Churfürstin Sophie von Hannover, liefs ihm ein Denkmal in Lützenburg setzen.

p. 93. *de Loges* — nicht Loges.

Bultern — nicht Buttern.

p. 94. *Jakob Herschel* — soll Seite 55 — nicht Seite 57 heifsen.

p. 95. Bratschist *Wilcken* — nicht *Wücken*.

„8 Opern und 16 Symphonien von *Graun*."

p. 99. Hannovers Erhebung zum Königreich fand am 12. Oktober 1814 — nicht 1812 statt.

p. 100. *Sutor* kam 1806 — nicht 1800 — als Chordirektor nach Stuttgart und wurde daselbst 1807 Konzertmeister — nicht 1801.

Chr. Heinemeyer und *Seemann* erhielten zwar einen Ruf nach Braunsehweig, nahmen denselben aber wegen Gehaltszulage in Hannover nicht an.

p. 101. Joseph *Stowičzek*. — Heinrich *Enckhausen*. — Johann *Matys*. Berthold *Gantzert*. — Carl *Prell*.

Kiesewetter's Gehalt wurde von 700 auf 900, dann auf 1000 Thlr. erhöht.

Pott ... ist August Pott aus Nordheim (nicht Northeim).

p. 102. Geschäftsführer *Harrys* — nicht Karry's.

p. 103. Louis *Maurer*. — Arnold *Wehrer*.

Steinemeyer, *Wilhelm*, trat 1856 wieder ins hannoversche Orchester.

p. 104. *Herner* trat am 1. Februar 1858 (nicht 1850) ins hannoversche Orchester.

Der 15. August 1877 ist der Todestag des Kapellmeister *Fischer*, nicht der Tag der Anstellung Herner's als 2. Operndirigent.

Niemann, geboren in Erxleben — nicht Exleben. (1864 wurde Niemann lebenslänglich mit 6000 Thlr. Gehalt und 800 Thlr. Pension engagiert.)

Langer, Gustav, wurde 1847 Correpetitor, 1856 Chordirektor. (1867 ging er als Chordirektor an die Königl. Oper in Berlin, starb 1876.)

p. 106. *Marschner* wurde am 16. August — nicht am 10. August — 1859 pensioniert. Mit 1600 Thlr. Pension für die ersten fünf Jahre, dann 1400 Thlr.

p. 108. (Orchester 1852:) Trompeter *Mautz* — nicht Mantz.

Posaunist *Schwemmler* — nicht Schwemmle.

(Orchester 1864/65:) Violinist *Lorenz* fehlt.
Klarinettist *Feller* — nicht Peller.
Trompeter *Mautz* — nicht Mantz.

Arno Werner: Geschichte der Kantorei-Gesellschaften im Gebiete des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen. (Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Beihefte. IX.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1902. 84 S. Preis 3 M.

Sachsen und Thüringen ist das Heimatland der Kantoreien. In dreifacher Bedeutung wurde hier das Wort „Kantorei" angewendet. Man bezeichnete damit zuerst die Gemeinschaft der bezahlten Berufssänger an Fürstenhöfen und an den Hauptkirchen der Bischofssitze; sodann die Schülerchöre der Lateinschulen und drittens auch die freiwilligen Sängergesellschaften, die sich fast überall in den Städten bildeten, wo nur deutsche Schulen bestanden oder wo die Lateinschulen wegen der geringen Zahl der Männerstimmen den religiösen und künstlerischen Bedürfnissen nicht genügten. Da der Verfasser die ersten beiden Gattungen von Kantoreien nicht berücksichtigen wollte, so hat er sich damit gleich sein Thema gestellt: die Entstehung der aus Bürgern und Schülern gebildeten Sängerchöre im Kurfürstentum Sachsen; sie nennt er Kantoreien im Verlauf seiner ausführlichen Arbeit und nur an diese ist bei jenem Ausdruck zu denken. Damit scheidet er zugleich die ehedem in fast allen Dörfern Thüringens bestehenden Adjuvanten-Chöre aus, die ganz ähnlichen Zwecken dienten und hin und wieder auch mit dem Namen Kantorei bezeichnet wurden, sofern sie sich nicht als eine Gesellschaft mit schriftlich niedergelegten gegenseitigen Pflichten und Rechten darstellen. Denn über solche Adjuvanten-Chöre ist begreiflicherweise das Material äufserst dürftig. Doch dürfte die Geschichte solcher Dorf-Kantoreien nicht viel anders verlaufen sein, wie die jener Berufskantoreien in den Städten.

Der Verfasser behandelt in der Vorgeschichte (S. 1) die Frage, wann diese Kantoreien entstanden sein mögen. Wir sind gewohnt, sie mit der Reformation zusammenfallen zu lassen. Das ist aber nur teilweise richtig. Vorschub hat ihnen jenes gewaltige Zeitalter zweifelsohne geleistet, das ja mit neuer Kraft die Musik in das Bereich des Gottesdienstes zog. Allein man muss — wohl mit Recht

— auf ältere Einrichtungen zurückgreifen. Man hat*) auf die Meistersingerzünfte, auf die Schutzgilden der Stadtpfeifer,**) die Kurrende,***) auch die Kaland-Brüderschaften†) hingewiesen. Aber Werner betont richtig, dass es sich bei den Zünften der Meistersinger um den Vortrag selbst gedichteter und selbst erfundener Einzelgesänge zumeist weltlicher Art handelte, hier bei den Kantoreien aber um kirchliche Chorgesänge, die von berufsmäfsigen Komponisten für den Gottesdienst erfunden waren. Und ebensowenig hatten die Stadtpfeiferzünfte mit den Kantoreien etwas zu thun. Die Kurrenden freilich sieht Stemler a. a. O. geradezu als die Vorläufer der Kantoreien an, wenn er sagt: „Die Currenden haben Gelegenheit zu denen Cantoreien gegeben.“ Doch auch ich zweifele an der Richtigkeit dieses Gedankens und glaube auch, dass die Kaland-Brüderschaften den Kantoreien noch am nächsten gestanden haben. Denn in den *geistlichen Brüderschaften* wurzeln die Kantoreien allerdings. Nur wird ihre Entstehung nicht direkt, sondern indirekt auf den Kaland zurückgehen. Und dieser Beweis ist Werner gut geglückt an dem sehr einleuchtenden Beispiel der Stadt Delitzsch. 1333 wurde hier der Kaland gegründet und 1334 von Halle aus die erzbischöfliche Erlaubnis zur Benutzung der Kirche für die Feierlichkeiten der Gesellschaft erhalten. 1440 traten die musikverständigen Kalandherren zu einer neuen Brüderschaft zusammen, die mit den Knaben der Schule den Sängerchor der Schule bildete. Sie nannten sich „Korales“ oder „Korsenger“ und in Hinblick auf ihre freiwillige Verpflichtung zur Teilnahme am Chorgesange bezeichneten sie sich selbst als „Stabilisten“ oder „Constabler“. Nach ihren Satzungen fand alljährlich am Tage Bartholomäi ein gemeinschaftliches Essen statt, zu dem aus dem Keller des Rates ein Fass Bier geliefert wurde. (1446, 1449.) Von Anfang an hatte die Brüderschaft in der Stadtkirche einen Altar. Im Jahre 1500 verpflichtete der Rat den Pfarrer, „alle Freitage wöchentlich eine Messe vom schmerzlichen Leiden unsers Herrn Jesu Christi auf dem Altare Crucis zu halten und mit den Constabeln Unser Lieben-Frauen-Bruderschaft zu singen.“ So muss man wohl

---

*) Taubert: Die Pflege der Musik in Torgau. 1869.

**) Seiffert: Die musikalische Gilde in Friedland. Sammelbände der IMG. I.

***) Stemler: Von der Kurrende ... 1765.

†) Hofmann: Hist. Beschreibung von Oschatz, I, und Haan: Kurze Mitteilungen über die im Königr. Sachsen befindlichen Cantoreigesellschaften. Dresden 1881.

annehmen, dass die Gesellschaft der Stabulisten eine dem kirchlichen Kunstgesang dienende Vereinigung gewesen ist, die sich bestimmten Gesetzen — wie der Kaland auch — unterworfen hatte, unter Aufsicht des Rates stand und durch den Rat der Alten verwaltet wurde. So entwickelte sich aus einer rein geistlichen Gemeinschaft des Kalands die mehr künstlerische Verbindung der Stabilisten, der Vorläufer der Kantorei! Dabei bildeten Lehrer und Schüler den Kern des Sängerchores. Gaben der Kirche und des Rates steigerten die Lust am Singen. Da kam die Reformation. Opfer und Spenden hörten ganz auf, die Sängergesellschaft, die 1516 noch 75 Mitglieder (26 Clerici, 29 Laici, 20 Sorores) zählte, trat anscheinend nicht wieder in Thätigkeit, der Rat als Patron verwaltete das Vermögen der Brüderschaft als „Commende Trinitatis“ und verwendete das Einkommen für den Predigtstuhl, für die Armen und zu einem Stipendium, das dem Kantor oder anderen tüchtigen evangelisch gesinnten Musikern verliehen wurde. 1539 wurde mit der Einführung der Reformation auch die Gesellschaft der Constabler aufgelöst, die Mitglieder aber traten alsbald von neuem als „Kantorei“ zusammen. Sie empfingen aus der Ratskasse 1 Schock 12 Groschen „Verehrung“ dafür, dass sie Gott dem Allmächtigen zu Ehrerbietung an Hohen Festen, auch etlichen Sonntagen die Ämter der Messe und Vesper figurieren und zierlich singen helfen, dadurch die Jugend in Übung gehalten und dieselbe Kunst förderlich fassen mögen.“ — So gings in Chemnitz, Döbeln, Oschatz: überall handelte es sich in Betreff der Kantorei um eine Nebengründung der Kaland-Brüderschaft.

Es folgt nun eine sehr ansprechende Schilderung der Blütezeit der Kantoreien, die sich zwischen 1530 bis 1618 wohl ansetzen lässt. Die lutherische Kirche konnte des Gesanges nicht entbehren; der Tonsatz des 15. und 16. Jahrhunderts machte gröfsere Ansprüche: was Wunder also, dass man Berufsmusiker und „gelarte“ d. h. musikkundige Mitglieder der Brüderschaften zum Kirchengesange heranzog. Luther wies die Ausführung der Messstücke und vornehmlich auch die deutschen Kirchenlieder dem Chore zu, der die Gesänge meist in kunstvoller Figuration ausführte. So bildete ein solcher Kantoreichor die wichtige Vermittlung zwischen dem Geistlichen und der Gemeinde. Dass diese letztere aber nur sehr gering beteiligt war, müssen wir sicher annehmen. Die eigentliche Melodie lag ja im Kunstliede fast ausnahmslos im Tenor. Wie sollte die Gemeinde also etwa hierbei mitgesungen haben? Das mag sich erst mit dem gewichtigen Schritte geändert haben, als man begann die Melodie in

den Diskant zu verlegen, der sich auf süddeutsche Anregung hin (Osiander) sehr schnell in ganz Deutschland am Ende des 16. Jahrhunderts vollzog.

Und wie die ganze Geistesbewegung von Wittenberg ausging, so kann man auch das Aufblühen der Kantoreien daher datieren. Die dortige aus Schülern, Studierenden und Bürgern zusammengesetzte Gesellschaft ist als die Stamm-Kantorei für ganz Sachsen anzusehen. Nach ihrem Muster sind sie fast alle geordnet oder, wenn wie in Torgau schon eine vorreformatorische Kantorei bestand, neu begründet. (1529.) So vor allem die in Delitzsch (1539), die durch zwei junge Theologen der lutherischen Schule, Thomas Berger und Wolfgang Faust in evangelischem Sinne neu gestaltet wurde. So gings in Eilenburg, in Jessen, in Öderan und vielen andern Orten Sachsens (im Königreich 91, in Preufsen 35 Kantoreien), während in den grofsen Städten Dresden, Leipzig, Zwickau und Freiberg die Schulchöre schon dem Kirchendienste Kräfte genug stellten. Doch auch hier zog man noch Sänger aus der Bürgerschaft heran, die sich wiederum „Stabilisten“ nannten, so dass die Anlehnung an die vorreformatorischen Brüderschaften augenscheinlich vorliegt. Um Wittenberg lagen die meisten, im erzgebirgischen, im Leipziger und Meifsnischen Kreise finden sie sich in grofser Anzahl. Nur in den Sächsisch-Thüringischen Landen, wo die Adjuvanten-Chöre blühten, kommen keine Kantoreien vor. Von Sachsen zogen sie sich dann auch in andere Teile der heutigen Provinz Sachsen und Deutschland, so nach Anhalt (Coswig), so nach Hamburg, Frankfurt, Lübeck; das geschah aber erst nach dem 30jährigen Kriege.

Diese zahlreichen, von keinen Gesetzen geregelte Kantoreien sind nun in den kleineren Städten Deutschlands jahrzehntelang die Träger und Pfleger der Kunst gewesen. Bald genügten ihnen die „Wittenberger Messlein“ nicht mehr. Sie setzten sich mit namhaften Musikern, vor allem mit den kurfürstlichen Kapellmeistern in Verbindung, ihre Notenschränke füllten sich mit den auserlesensten Werken mehrstimmiger Chorgesänge, und nur der *eine* Punkt, die Geldfrage, machte ihnen das Leben schwer. Waren sie doch nur auf „Verehrungen“ aus dem „gemeinen Kasten“ angewiesen.

Nach und nach aber bedurfte man der festen Regelung. Um 1570 finden wir in vielen dieser Städte feste Statuten für die Kantoreien. Besonders instruktiv sind die von Lützen (1570), die der Verfasser (S. 78 f.) wörtlich abdruckt. Entsprechend den Gesetzen der alten Brüderschaften regelten nun die ausführlichen Kantorei-

Ordnungen das Leben in der Gesellschaft bis ins Einzelne. Da die Gründung der Kantoreien meist von kirchlicher Seite ausging, so mussten die Satzungen auch vom Oberhaupt der Kirche, dem Superintendenten, der zugleich der Inspektor der Kantorei blieb, bestätigt werden. Die Mitglieder zerfielen in 4 Klassen: 1. Ehrenmitglieder, 2. Nichtsänger, 3. Schulkollegen, 4. Freiwillige Sänger (Adstanten). Den eisernen Bestand der Gesellschaft bildeten also die Personen, die ihr Amt schon dahin wies: die Geistlichen, Ratsherrn, Kirchenväter, Kantoren, Organisten, Stadtpfeifer, sowie die Schulkollegen. Während die ersteren aber zur Teilnahme am Gesange nicht verpflichtet waren, stellten die Schulkollegen den Grundstock des Chores und hatten infolgedes auch nur ein geringes oder gar kein Eintrittsgeld zu zahlen.

Wer jedoch aus der Bürgerschaft als eigentlicher Adjuvant aufgenommen sein wollte, hatte vorher dem Kantor seine musikalische Befähigung nachzuweisen. Die Anforderungen waren je nach der Stadt sehr verschieden, ihnen zu genügen bedurfte es gewiss keines Sangeshelden. Das Eintrittsgeld belief sich für einen solchen Sänger höchstens auf 1 Thaler, für einen Nichtsänger stellte es sich wesentlich höher. Die übrigen Bedingungen lauteten ziemlich streng. „Untadelhafter Lebenswandel — so sagt der Verfasser — und christlicher Sinn waren unerlässliche Forderung, und obgleich alle Schichten der Bevölkerung vom hochadligen Herrn bis zum ehrsamen Handwerksmann vertreten waren, so war doch mit dem letzteren die untere Grenze gezogen. Nur ausnahmsweise konnten gewanderte Handwerksgesellen als Mitglieder aufgenommen werden, doch mussten sie einen angesehenen Bürger, „so der Cantorey verwandt“ für sich geloben lassen. Es wird einmal empfohlen, nur solche als Mitglieder aufzunehmen, die nicht schon durch andere gesellschaftliche Pflichten gebunden sind. Hierbei ist an die Schützen-Gesellschaften, mit denen sonst die Kantoreien sich aufs friedsamste begegneten, zu denken; denn sie waren neben den Kantoreien lange Zeit hindurch die einzigen geselligen Vereine in den sächsischen Städten. Erst in späterer Zeit wurde es gestattet, Frauen als Mitglieder aufzunehmen. Wohl aber konnten die Wittwen ehemaliger Mitglieder durch Weiterzahlung des Beitrages alle aus der Mitgliedschaft erwachsenden Vorteile genieſsen. Die Aufnahme erfolgte entweder durch den Superintendenten oder Pfarrer allein, durch den Vorstand oder durch die ganze Gesellschaft. Durch mündliche Abstimmung, viel später erst durch Stimmzettel oder Kugeln wurde die Aufnahme entschieden. Der

Neuaufgenommene wurde, nachdem er seine Eintrittsgebühr erlegt hatte, zur nächsten Versammlung geladen. Feierliche Stille herrschte, wenn dann, im Beisein sämtlicher Kantorei-Verwandten die auf erhöhtem Platze zwischen brennenden Lichtern stehende Lade geöffnet wurde. Der Inspektor nahm die alten „Briefe" und Satzungen heraus und übergab sie dem „Jüngsten", der sie vorzulesen hatte. Der Neuaufgenommene gelobte, sie „steif und fest" zu halten, bekräftigte sein Gelöbnis durch Namensunterschrift, verfehlte auch nicht m. p. (manu propria) hinzuzufügen und druckte sein Siegel bei."

Es folgt dann in Werner's Schrift eine genaue Darlegung der Pflichten des Kantors und der Schulknaben, der Strafen für Versäumung des Amtes, der Tage, wo Dienst zu leisten war, der Vergünstigungen bei den verschiedenen Gelegenheiten. Als gröſstes Fest der Kantorei galt das Konvivium. Von einem solchen aus dem Jahre 1621 wird eine etwas weitschweifige Schilderung aus der Feder des verstorbenen Archidiakonus Meinhardt aus Delitzsch gegeben, die ohne Schaden hätte wegbleiben können oder vielleicht aus den Akten selbst heraus anschaulicher gewirkt hätte.

Das Kapitel II behandelt den Niedergang der Kantoreien in der Zeit zwischen 1618—1680. Wie Kunst und Wissenschaft im allgemeinen in diesem Zeitalter abnahmen, so schwand auch die Pflege der Musik. Selbst die kurfürstliche Kantorei in Dresden konnte sich unter einem Manne wie Schütz kaum auf der Höhe erhalten. Und in demselben Maſse, wie sich das Interesse der feinen Bürger an den Sängerchören verminderte, um so mehr wuchs die Wertschätzung der Kantorei-Feste, der pomphaften Begräbnisse und anderer nebensächlicher Dinge. Die Oberstimmen waren durch Knaben nicht mehr zu besetzen; es mussten z. B. in Übigau Mädchen in den Chor eingestellt werden. Die allgemeine Verwilderung der Sitten zeigte sich auch darin, dass Zank und Raufereien bei den Konvivien zum Gewöhnlichen zählten. Die Orgelmusik nahm seit Scheidt's Tabulatura nova 1625 immer mehr Raum im Gottesdienste ein. Der Gemeindegesang drängte sich hervor; die Orchestermusik blühte auf; italienische Musik trieben sie in den Kantoreien wenig, deutsche Musik hielt sich vorherrschend.

Da kam aber 1680 (Kap. III) der vernichtende Schlag für die Kantoreien durch den Pietismus und Rationalismus. Tanz, Oper, Kunstmusik galt ihm als verpönt. Man höre nur die Worte des Pastors Gerber aus Lockwitz bei Dresden: „Ich habe in gemeinen Städten gesehen, dass die Bürger auch Handwerksgesellen, so Adju-

vanden Chori Musici gewesen, am Sontage haben in der Kirche helffen musiciren und aus dem *Hammerschmid* eines daher singen, Nachmittage aber eben diese im Bierhause gesessen, gesoffen und geschwärmet, auch die schändlichsten Sauff- und Buhlen-Lieder gesungen, und in Festzeiten sind sie des Morgens wieder zu Chor gegangen, da sie noch nicht recht nüchtern gewesen, haben auch wohl nach Brantewein gestunken wie die Schweine. Solche und dergleichen Leute werden nun an vielen Orten, zur Musik in Kirchen gebrauchet, da urteile aber ein verständiger Christ, wie dem lieben Gott ein solches Lob gefallen müsse.“ — Natürlich war etwas Wahres bei diesem Tadel! Dies Treiben konnte nicht geduldet werden. Die Kantoreien wurden also aus der Kirche möglichst verdrängt.

Was aber auf der einen Seite die Pietisten durch ihr radikales Vorgehen den Kantoreien schadeten, das nützten sie ihnen auf der anderen. Sie veranlassten sie nämlich sich als Verein zu bethätigen auf dem Gebiete der unterstützenden Liebe, in der Sorge für ihre armen Wittwen und Waisen. So vollzieht sich in dem Wesen der Kantoreien ein merkwürdiger Wandel: aus einer Kunstgenossenschaft wird eine Versicherungsanstalt, die in edler Weise für die Hinterbliebenen eines Mitgliedes durch Begräbnisgelder sorgt. Obwohl nach Satzungen immer noch die Pflege der Musik als vornehmster Endzweck galt, waren in Wirklichkeit fast immer die äufsern Vorteile der Grund zum Eintritt in die Kantorei: Damit fiel aber der künstlerische Hintergrund ganz weg und darin lag die Notwendigkeit des Zerfallens begründet. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts waren aller Orten die Kantoreien abgestorben; nur vereinzelte führten, meist um jener Nebenzwecke willen, ein Scheinleben.

Nur langsam erholten sich die Kantoreien wieder im letzten 19. Jahrh. (Kap. IV). Komponisten wie Hiller, Schulz, Reichardt u. a. schufen aufs Neue den mehrstimmigen deutschen Kunstgesang und das Männerchorlied, das mit der Gründung der Berliner „Liedertafel“ im Jahre 1809 ganz Deutschland sich im Sturm eroberte. Schon im Jahre 1827 nahm sich die preufsische Regierung der altersschwachen Kantoreien an und gab neue Statuten zur Begutachtung heraus. Die neue Kantorei sollte unter einem Direktor, Kassierer und Rendanten stehen. (Vorstand.) Zweck, Mitgliedschaft, Verwaltung, Etat, Rechnung, spezielle Gesetze hatte man genau fixiert. So schien nach einer langen Zeit der Dürre eine ganz neue Glanzzeit der Kantoreien in Preufsen und Sachsen anzubrechen. Aber gerade die strengen Gesetze gefielen den freien Bürgern nicht. Wer einmal den Sänger-

festen unter Naue, Schneider, Otto beigewohnt hatte, der wurde zur „Liedertafel" hingerissen, die Kantorei mit ihrem erneuten alten Zopf behagte ihm nicht. Fast überall endete der Kampf in den kleinen Städten mit einer völligen Niederlage der Kantorei, mit einem Siege der Männergesangvereine. Wo aber die Kantorei sich ganz auflöste, da traten bezahlte Kirchenchöre, Seminarchöre oder weltliche Sängergesellschaften an die Stelle der Kantoreien. In einigen Städten sanken sogar die ausgelebten Kantoreien zu bescheidenen Leichenträger-Gesellschaften herab! So dürfte eine Wiederbelebung der Kantoreien im alten Geiste ein Ding gröſster Unwahrscheinlichkeit genannt werden. Allein die Neuzeit hat sich zu helfen gewusst. Im Königreich Sachsen trägt Stadt und Staat die Kosten für einen kleineren oder gröſseren Kirchenchor, der unter Leitung eines Kantors steht und dem eigentlich nur der Name Kantorei fehlt. Anders freilich in andern evangelischen Staaten. „Gleichgültig ist es, — so schlieſst der Verfasser — ob die modernen Kirchen-Gesangvereine Namen und Formen der altehrwürdigen Kantoreien tragen oder nicht, wenn sie nur in demselben Geiste und mit derselben Liebe wirken, dann wird von ihnen ein reicher Segen ausgehen zum Heil unserer evangelischen Kirche."

Es erübrigt noch ein Wort über den Wert dieser äuſserst fleiſsigen Schrift von Arno Werner, der in den Sammelbänden der Internationalen Musik-Gesellschaft (I.) schon eine ausführliche Biographie Scheidt's geliefert hat. Das Aktenmaterial besonders aus kleineren Orten wie Jessen, Delitzsch, Bitterfeld, Übigau ist in reichhaltiger Fülle herangezogen und viel Neues ans Licht gebracht. Wir lernen z. B. von dem Delitzscher Kantor Schulz hier zuerst handschriftliche Aktenstücke kennen. Auch von den zeitgenössischen Geistlichen ist manch lehrreiches Wort dem Buche einverleibt. Dass dabei öfters des Guten etwas zuviel gethan worden ist, kann ich nicht leugnen. Eine gröſsere Beschränkung des Stoffes hätte vielleicht dem ganzen Bilde mehr genützt. Dafür hätte aber so manche andere Studie über Sächs. Kantoreiwesen (z. B. Nagel über Pirna) in den verschiedenen Bänden der Monatshefte zum belebenden Vergleich herangezogen werden können. Allein es ist ja schwer, sich von Aktenmaterial zu trennen, das man nun einmal gesammelt hat.

Meine Besprechung aber der Schrift Werner's bitte ich in folgendem Sinne aufzufassen: sie will in kürzerer Form den Leser über die Hauptmomente der Entwicklung der Kantoreien orientieren und hat oft in dem Wortlaut des Verfassers einzelne lange Abschnitte

zusammengeschnitten. Will aber ein betreffender Liebhaber noch tiefer in den Stoff eindringen und seinen Wissensdurst über die Kantoreien löschen, so möge er sich die sehr lesenswerte und geschmackvoll geschriebene Monograpie Werner's kaufen. *R. Kade*.

Mitteilungen.

* Bürger's Gedichte in der Musik. Von *Erich Ebstein* in Heidelberg. (Zeitschrift für Bücherfreunde, 7. Jg. 1903, Heft 5, S. 177—198.) Der Verfasser geht im Beginne seiner Arbeit auf *Friedrich Wilhelm Weis'* Leistungen als Komponist Bürger'scher Gedichte ganz besonders ein, giebt eine biographische Skizze, bespricht seine Kompositionen und teilt die Urteile seiner Zeitgenossen mit, die in überschwenglichem Lobe bestehen. Weis war Arzt in Göttingen, dann Hofrat und Leibarzt des Landgrafen von Hessen-Rotenburg zu Rotenburg an der Fulda, geb. 3. Mai 1744 zu Göttingen, gestorben 26. Juli 1826 in Rotenburg. Neben seiner ärztlichen Praxis betrieb er Botanik, gab Werke über dieselbe heraus und Musik. Komponierte Lieder und gab sie heraus. Der Verfasser teilt deren drei mit: 1. Schön Suſschen kannt' ich lange Zeit. 2. Ein Ständchen, Trallyrum larum! höre mich. 3. Liebeszauber, Mädel, schau mir ins Gesicht. Sie sind in Melodie und Begleitung von einer Einfachheit (um nicht Dürftigkeit zu sagen), die uns heute kaum die überschwenglichen Urteile seiner Zeitgenossen begreifen lässt. Es war die Zeit der Wassersuppen-Musik, wie Otto Lindner sich so treffend ausdrückt, daher das geringe Verständnis für Mozart und Beethoven. Noch in den 40er Jahren bedauerte man mich, dass mich mein Lehrer Beethoven'sche Sonaten spielen lieſs. Der wichtigste Teil der Arbeit ist aber ein 24 Spalten langes alphabetisch geordnetes Verzeichnis von Kompositionen Bürgerscher Gedichte nach den Komponisten geordnet. Hier werden auch alle Lieder von Weis, auch die von anderen Dichtern herrühren, verzeichnet. 85 Komponisten mit oft recht zahlreichen Liedern, wie von Johann André, Georg Wilhelm Gruber und J. A. P. Schulz (S. statt P. ist ein Druckfehler), nebst 5 Anonymi, sowie auch Jos. Haydn, Beethoven, Schubert, Weber und Liszt werden genannt.

* *Reinhard Keiser* in seinen Opern. Ein Beitrag zur Geschichte der frühen deutschen Oper von *Hugo Leichtentritt* aus Berlin. Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde am 21. August 1901. 8°. 37 Seiten. Die Arbeit bietet nur einen Teil dessen was der Verfasser im Manuskript über das Thema besitzt neben zahlreichen Partitur-Kopien. Von den 21 Opern, die sich von Keiser erhalten haben, bespricht der Verfasser Adonis 1697, Janus 1698, La forza della virtù 1700, Pomona 1703, Claudius 1703, Nebucadnezar 1704, Masaniello furioso 1705 und Almira 1706 und zwar in der Weise, dass er nur die bedeutendsten Sätze einer Beurteilung unterzieht und dabei mit seinem Lobe nicht sparsam umgeht. Besonders weist

er nach, dass K. tüchtige Musikstudien gemacht haben muss, da er im Kontrapunkt eine wohlgeübte Feder zeigt und in Duetten seine Technik sehr oft zeigt. Ebenso weist er S. 22 bei Besprechung der Oper „Janus" nach, dass K. auch der leidenschaftliche tief ergreifende Ausdruck zu Gebote steht. Er schreibt bei Besprechung der Scene in der die Agrippina drei große Arien zu singen hat: Vom galanten Stil ist hier keine Spur, alles ist Leidenschaft, plötzlich erregtes Auffahren, dumpfes Zusammensinken, Ausbrüche der Rachgier, Liebe, Furcht, alle in jähem Wechsel. Es ist eine der nicht gerade zahlreichen aber immer außerordentlich bedeutenden Scenen, die den dämonischen Zug bei Keiser ganz deutlich offenbaren. Um so nachdrücklicher muss darauf hingewiesen werden, weil diese Seite der Keiser'schen Begabung bis jetzt noch von keinem Beurteiler genügend hervorgehoben worden ist, und man Keiser immer nur als Erfinder liebenswürdiger Musik, schöner anmutiger Melodien kannte. Er erscheint in derartigen Stücken als direkter Vorgänger Gluck's.

* *Telemann* als Opernkomponist. Ein Beitrag zur Geschichte der Hamburger Oper. Von *Curt Ottzenn,* Dr. phil. Mit 1 Bde. Noten-Beilagen. Berlin 1902, E. Ebering. gr. 8°. Text 85 Seiten, Musikbeilage in fol. 48 S. in autographiertem Umdrucke. Pr. 5 M. Eine ganz ähnlich behandelte Arbeit wie die von Leichtentritt über Reinhard Keiser. Der Verfasser beurteilt die einzelnen hervorragenden Scenen, Arien und Instrumentalsätze der Opern: Der geduldige Sokrates 1721, Sieg der Schönheit 1722, Der neumodische Liebhaber Damon 1724, Pimpinone oder die ungleiche Heirat 1725, Adelheid 1727, Miriways 1728, Emma und Eginhard 1728, Flavius Bertaridus 1729, Don Quichott 1735. Dieser Analyse schließt sich der 2. Teil an: Telemann als Opern-Komponist in seinen Gesamtleistungen. Seite 73 schreibt der Verfasser: Eine Hauptschwäche Telemann's, die alles, was bis jetzt gesagt wurde (NB. im 1. Teile der Arbeit) nicht unbeträchtlich einschränkt, die er aber mit den meisten seiner Zeitgenossen teilt, ist der Mangel an gleichmäßiger Durcharbeitung und Weiterführung der Stücke. Es sind nicht allzuviel Nummern, die man als Ganzes genommen genießen kann. Sie fangen meist gut an, werden nachher aber nach der Schablone weitergeführt und verlieren an Interesse. Das ist um so störender, als Telemann im Gegensatze zu Keiser, der kleine Formen bevorzugt, gerne lang ausgedehnte Stücke schreibt, was ihm bei seiner Gewandtheit im musikalischen Satze nicht schwer fiel. Es braucht wohl nicht besonders hervorgehoben zu werden, dass darunter namentlich die Charakteristik zu leiden hatte, die nur zu häufig nach einer Reihe von Takten entweder monoton wird oder ganz im Sande verläuft. Das Heft Musikbeilagen enthält die Ouvertüre zu Sokrates für Streichquartett nebst einem Duett und einem Chor. Aus Sieg der Schönheit eine Bass-Arie mit Orchester, einer zweiten Arie für Bass, nur mit einem Bass begleitet und einem Duett mit sehr beweglicher Begleitung von 2 Solo-Violinen. Aus der Oper Damon wird ein dreisätziges Concert für 5 Stimmen (Viol., Oboen, Viola und Bass) mitgeteilt, sowie ein recht charakteristisches Recitativ mit Orchesterbegleitung, einer dreistimmigen Sarabande und Gavotte.

Aus Pimpinone eine Arie und ein Duett mit Orchesterbegleitung. Aus Miriways ist nur eine Arie mitgeteilt und aus Emma und Eginhard eine sehr kurze Sinfonie für Streichquartett. Den Schluss der Beilage bildet eine Arie des Don Quichott mit Streichquartett. Die Sätze sind gut gewählt und zeigen Telemann von seiner besten Seite.

* Dr. *Adolf Thürlings'* (Bern) und Dr. *Theodor Kroyer*'s Biographie *Ludwig Senfl*'s in Denkmäler deutscher Tonkunst in Bayern, 3. Jahrgang, 2. Bd. Leipzig 1903 Breitkopf & Härtel. fol. 110 Seiten. Beide Verfasser haben mit juristischer Schärfe den so wenig dokumentarisch beglaubigten Lebenslauf Senfl's behandelt und zum Teil mit Glück aufgeklärt. Briefe, Gedichte, Dedikationen und Vorworte zu Druckwerken, archivarische Dokumente, Manuskripte von Tonsätzen, Biographien über andere Männer wurden in der umfangreichsten und belesendsten Weise herangezogen, um zu einem nur einigermaſsen beglaubigten Lebenslaufe Senfl's zu gelangen. Dr. Thürlings als Schweizer hat nur die Feststellung des Geburtsortes übernommen und kommt nach einer breiten Vorbereitung zu dem Resultate, dass ein „gütter Senger vnd mttist“ (Motettist?) Zürichs *Bernhart Senfly* der Vater Ludwig's sein könne. Im ältesten Bürgerbuche Zürichs fol. 21b findet sich folgende Eintragung: „Bernhard Sänffly von Friburg im Brisgau rec. Mittwoch nach Jacobi 1488 für 3 fl.,“ d. h. 3 Gulden Bürgergeld am 30. Juli 1488 gezahlt. Mutmaſslieh hat er in Zürich erst geheiratet und somit wäre Ludwig nicht in *Basel*, sondern in *Zürich* geboren, wie es auch von vier Zeitgenossen beglaubigt wird (Seite XXII bis XXVI). An die Feststellung des Geburtsortes schlieſst sich Dr. Kroyer's Biographie an, die das weitere Leben Senfl's verfolgt. Auch hier fehlt es gröſstenteils an authentischen Nachrichten und müssen andere bereits oben bezeichnete Quellen zu Hilfe gezogen werden; besonders wertvoll erwies sich S.'s selbst gedichtetes Lied: Weil ich gros gunst trag zue der kunst der singerei (Ott 1534. Forster 1556. Wurde auſserdem von Huldr. Brätel komponiert, siehe Schoeffer 1536, Nr. 1 und von Joh. Müller im Ott 1544 Nr. 100 resp. Nr. 10 der fünfstimmigen). Er wurde Schüler Heinrich Isaac's, der am 3. April 1497 vom Kaiser Maximilian zum Hofkomponisten ernannt war und wohl seinen Aufenthalt teils in Wien, teils in Innsbruck und Augsburg hatte, je nachdem die Kapelle sich befand, die der Kaiser bei seinen vielfachen Reisen stets mit sich führte. Es lässt sich sicher annehmen, dass Senfl Chorknabe und nach der Mutierung Sänger an der Hofkapelle war, obgleich darüber kein Dokument sich bisher gefunden hat.*) Als dann Isaac wieder nach Florenz ging, wurde Senfl an seine Stelle als Hofkomponist gesetzt. Nach Kaiser Maximilian's Tode 1519 wurde die Kapelle aufgelöst und Senfl erhielt am 19. Februar 1520 vom Nachfolger Karl V. fünfzig Gulden rheinisch auf Engelhardzell angewiesen. Engelhardzell an der Donau im Erzherzogtum ob der Enns gelegen, war ein Cisterzienser-Stift mit reichen

*) Im Quellen-Lexikon Bd. 9 S. 139 wird von La Mara ein Aktenstück mitgeteilt, worin S. 1519 als *Altist* bezeichnet ist.

Pfründen, die teilweise an verdiente Männer abgegeben wurden. Senfl wird sich zur Zeit in Augsburg befunden haben, und war mit der Herausgabe des Sammelwerkes „Liber selectarum“ beschäftigt, welches 1520 in Augsburg erschien (siehe Eitner, Bibliographie). 1523 ist Senfl bereits in München als Hofkomponist angestellt und lebt dort bis zu seinem in den 50er Jahren erfolgten Tode. Die Akten über die Hofkapelle schweigen sich über Senfl völlig aus. Briefe und Gedichte verraten uns aber, dass er durch den brieflichen Verkehr mit *Luther* und dem protestantischen Herzoge *Albrecht* von Preußen an dem katholischen Hofe in München keine persona grata mehr war. Ob er überhaupt den Posten behielt, ist zweifelhaft, muss aber vorläufig als offene Frage gelten, bis sich vielleicht durch weitere Auffindungen die Sache klar übersehen lässt. Der Verfasser der Biographie lässt es an scharfsinnigen Untersuchungen nicht fehlen, doch ist etwas Gewisses bis jetzt nicht festzustellen. Ein Anhang von Dr. *Thürlings* beschäftigt sich noch eingehend mit Heinrich Isaac's Stellung in Florenz und in Wien, resp. Innsbruck und gelangt zu dem Resultat, dass Kaiser Maximilian Isaac in Italien für seine Kapelle engagiert habe und nicht in Deutschland, wie bisher angenommen wurde. Ebenso wird nachgewiesen, dass er sich mehrfach in Konstanz aufgehalten haben muss und dort den Auftrag erhielt, den „Choralis Constantinus“ vierstimmig zu bearbeiten, den dann Senfl vollendete und 1550/1555 in Nürnberg herausgab. Ebenso bringt Dr. *Kroyer* ebendort noch Untersuchungen über die mannigfache Schreibweise des Namens Senfl, teilt das 12strophige Gedicht mit „Lust hab ich ghabt zur Musica“, nebst dem lateinischen Gedichte Wolfgang Seidel's „In laudem Ludouici Senefl Heluecij“ von 118 dreizeiligen Strophen, denen dann Briefe folgen: Luther's bekanntes Schreiben von 1530 und die 5 schon mehrfach veröffentlichten Briefe Senfl's an den Herzog Albrecht von Preußen. An Mühe und Sorgsamkeit haben es beide Verfasser nicht fehlen lassen, wenn das Resultat auch vielfach auf Mutmaßungen beruht, was bei dem gänzlichen Mangel an archivarischen Dokumenten nicht anders zu erwarten ist, so haben sie doch durch Heranziehung allermöglichen Quellen an Briefen, Dedikationen, Gedichten u. a. das menschenmöglichste Resultat erzielt und sich den Dank aller Musikhistoriker reichlich erworben. Den Herausgeber der Denkmäler, Herrn Prof. Dr. *A. Sandberger*, machen wir aber darauf aufmerksam, dass die langen Zeilen des Buchdruckes das Lesen ungemein erschweren und man fast gezwungen ist, den Zeigefinger zu Hilfe zu nehmen, um die nächste Zeile zu finden. Diesem Übelstande ist so leicht durch eine gespaltene Seite in 2 Columnen abzuhelfen, wie es in den Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung geschieht.

* Chorordnung für die Sonn- und Festtage des evangelischen Kirchenjahres, entworfen und erläutert von *R. Freiherr von Liliencron*. Musikalischer Teil von *Heinrich van Eyken*. Verlag von Breitkopf & Härtel. Bd. 1, Preis 12 M; Bd. 2, Preis 15 M. Enthält 39 Nrn., die auch einzeln zu kaufen sind. Die textlich von R. von Liliencron entworfene, durch H. van Eyken musikalisch gestaltete Chorordnung verfolgt den

Grundgedanken, dem Chorgesange im evangelischen Gottesdienste die verloren gegangene organische Einordnung wieder zu gewinnen. Sie beruht auf der aus der Geschichte der Gottesdienste gewonnenen Erkenntnis, dass dies nur durch festgeordnete liturgische Texte erreicht werden kann, durch welche nach altkirchlicher, auch in die Reformationskirche herübergenommener Ordnung jedem einzelnen Sonn- oder Festtage sein eigenes liturgisches Gepräge gegeben wird, indem sie sich mehr oder weniger eng an sein Evangelium anlehnen. Im allgemeinen sind also jedem Sonntag für den Hauptgottesdienst zwei solcher Texte und dazu einzelne als Chorlied zu singende Strophen eines unserer Kirchenlieder zugeteilt: für einen liturgischen Nebengottesdienst (Mette oder Vesper) drei oder vier Chortexte. Wie diese Gesänge in die agendarisch vorgeschriebene Liturgie eingefügt werden können, zeigt ein dem 1. Teil der Chorordnung vorgedrucktes Schema. Dieser die Texte enthaltende 1. Teil (C. Bertelsmann, Gütersloh 1900) ist als handliches Heftchen gedruckt, welches als Textbuch für das ganze Kirchenjahr in die Hand der Gemeinde gegeben werden kann. Die Einfügung der Texte in den Gang der gottesdienstlichen Handlung darf aber natürlich nur an denjenigen Stellen der Liturgie geschehen, für welche die kirchlich vorgeschriebene Gottesdienstordnung einen Chorgesang zulässt, ohne über seinen textlichen Inhalt etwas vorzuschreiben. Indem nun v. Liliencron die sämtlichen Texte der auch in die evangelischen Cantionale des 16. Jahrhunderts übergegangenen kirchlichen Überlieferung entnahm, giebt er mit dem Ganzen nicht ein Werk individuellen Geschmackes, sondern altkirchlicher Schöpfung und Weihe. Es verbindet sich aber damit ein Zweites von nicht geringerer Wichtigkeit: alle diese alten Texte, in ihre alte Stelle wieder eingesetzt, führen zugleich ihre alten gregorianischen Melodien mit sich. An eine Wiederbelebung des gregorianischen Gesanges (abgesehen von der Psalmodie) wird man zwar in unserer Kirche nicht denken wollen; jedenfalls haben dies die Verfasser der Chorordnung nicht gethan. Wohl aber war hier ein Mittel gegeben, auch in der Gestaltung der Musik die Anlehnung an das Altgegebene zu suchen und auf den Charakter der Chorsätze bestimmend einwirken zu lassen. Dem jedesmaligen gregorianischen Choral der Texte entlehnte der Komponist die Hauptmotive als Grundlage seines vierstimmigen Satzes; wenigstens geschah dies in sehr zahlreichen Fällen, so dass Art und Geist der alten Choräle auf seine Satzbildung stilistisch einwirkten. Ebenso schliefst er sich in der Kontrapunktik dem alten Stile an, ohne dabei den Boden unseres heutigen Musikempfindens zu verlassen. Es ergab sich aber zugleich noch die Möglichkeit, herrliches altes Kirchengut dem evangelischen Gottesdienste wieder zu gewinnen. Eine überaus grofse Anzahl der in der Chorordnung wieder verwendeten Texte sind von den grofsen Meistern der alten Zeiten komponiert worden; natürlich lateinisch, und es bedarf kleiner mit kundiger und schonender Hand vorzunehmender Änderungen, um sie dem deutschen Texte anzupassen. Um Beispiele dafür zu geben, wie dies sich durchführen lasse, hat van Eyken in einzelnen Fällen Sätze von Palestrina, Orlando, Perez, Gallus u. a. heran-

gezogen; wo sich diese indessen für die Anforderungen, die die Herausgeber an den Chor stellen zu dürfen glaubten, als zu schwierig erwiesen, hat van Eyken eine eigene Bearbeitung des Textes hinzugefügt. Einen besonderen Schatz bietet die musikalische Chorordnung dem Gottesdienste noch durch die als Chorlied oder Sonntagslied bezeichneten mehrstimmigen Choräle, deren jeder Sonntag seinen eigenen hat. In seinen Erläuterungen weist v. Liliencron darauf hin, wie das zum Chorgesang gestaltete Kirchenlied eine der auch für die Musik wichtigsten Schöpfungen der evangelischen Kirche ist, als ihr eigentümlichstes musikalisches Kunstwerk. Hat es seine höchste Ausprägung durch Bach erhalten, so erreichte es den ersten Höhepunkt seiner Entwicklung schon um den Anfang des 17. Jahrhunderts. Es wird daher in den meisten Fällen jedes der in der Chorordnung als Chorgesang zwischen Evangelium und Glaubensbekenntnis verwendeten Lieder in zwei Sätzen gegeben einem aus der Periode der ersten Blüte und einem von Bach. Also auch hier wird kostbares evangelisches Kirchengut dem gottesdienstlichen Gebrauche wiedergewonnen.

* Von *Jean-Phil. Rameau's* Neuausgabe seiner Werke wird die Oper Les Indes galantes, Ballet héroïque, Bd. VII. angezeigt. Preis 40 M.

* Wenn manche Musikhistoriker sich bemühen die Tonverhältnisse wilder (unkultivierter) Völkerstämme festzustellen und dabei zu sehr kuriosen Tonleitern gelangen, so möchte ich sie ersuchen, statt nach den Südsee-Inseln zu gehen, sich das etwas näher liegende Land der Uckermark, Provinz Brandenburg, für ihre Studien zu wählen und die höchst seltsamen Tonschritte messen, die man von jung und alt zu hören bekommt. Eine Tonleiter mit Vierteltönen, übermäfsigen Sekunden, ganz abgesehen von den Tonverhältnissen gröfserer Intervalle, die haarsträubend sind, würde das gewünschte Resultat wie bei den Südsee-Insel Bewohnern liefern, nur mit dem Unterschiede, dass den Uckermärkern in der Schule die europäische Tonleiter gelehrt wird, die fehlenden Musikanlagen aber jeder geregelten Tonbildung spotten. In Europa nennt man so einen Gesang unrein, bei den Südsee-Insulanern wird der unreine Gesang als etwas ganz besonderes bezeichnet.

* Herr Professor *Emil Krause* in Hamburg wird auch im nächsten Winter seine musikhistorischen Vorlesungen nebst Aufführung von älteren Kompositionen bis zur Neuzeit, die sich sowohl auf Gesangs- wie Instrumental- und Orchesterwerke erstrecken, fortsetzen.

* *Leo Liepmannssohn's* Katalog 153. Enthält 91 Werke aus dem 16. und 17. Jahrh., darunter den Bassus von Petrucci's Motetti de la corona, libro 1—4, und von 92—1222 Werke des 18. und 19. Jahrh.; ein wertvolles Verzeichnis von seltenen und praktischen Hand- und Nachschlagebücher. Über die bisher unbekannten Werke berichten wir später bei Gelegenheit.

Hierbei eine Beilage: Katalog der Musikwerke in der Westminster-Abtei in London von Wm. B. Squire, Bog. 5 nebst Titelblatt.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXV. Jahrg. 1903.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 11.

Musiker-Briefe aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts.

Joh. Buchner. Heinrich Finck. Glarean. Paul Hofhaymer. Gregor Valentianus.

In den Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte, herausgegeben vom historischen Vereine in St. Gallen (Verlag von Huber & Co. [E. Fehr]) 1891—1897 in Band 24, 25 und 27, gab der Professor *Emil Arbenz* mehrere hundert Briefe an den Arzt und Dichter *Joachim Vadian* gerichtet, heraus, die sich auf der Stadtbibliothek in St. Gallen befinden und auch einige Briefe von Musikern aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts enthalten. Da diese Veröffentlichung wohl nicht allgemein bekannt sein dürfte und die wenigen uns interessierenden Briefe in der Masse von Mitteilungen verschwinden, so halte ich es für angebracht, dieselben in den Monatsheften von Neuem zu veröffentlichen. Sie bringen manchen biographischen Aufschluss und werfen ein helles Licht in das damalige Leben und Treiben.

R. E.

Hans Buchner an Vadian.

1.

Konstanz den 21. Februar 1521.

Mein underthenig gehorsam dinst sind Ewer erwird allzeit von mir berait. Gunstiger her doctor, hiemit schick ich euch Ewer gesangbucher wider und sag euch dez grossen und hohen danck, daß Ir so gutwillig sind gewesen und mirß so lang hand gelaßen. Und bitt euch fleissig, daß ir mirß nit fer übel welt nemen, daz ich

Euchß so lang forgehalten hab; mit erbietung: was ich gutz hab, wil ich och von herzen gern mit euch taillen. Und schick euch hieby ain meß von *Josa**) und etlich stuck, wie ir sy findt. Darmit sy got mit unß allen. Datum zu Costantz, donstag for Reminiscere 1521.

Hannsz Büchner,
organist zu Costenz, Ewer williger.

An Dr. Vadian von Watt, artzt zů Sant Gallen.

2.

Konstanz den 7. Juni 1522.

Mein willig dinst siend Ewer wurdi allzit von mir berait etc. Gunstiger her doctor, hiemit schick ich Euch den tenor mit sampt den dri stimen; bit darbi, Ewer wirdi wel uf daz mal von mir fer gut annemen. Hernach wirt es besser, och darbi ain zedel zu der tablaten; das gend her *Fridli,***) daß erß uf der orgel schlach. Wormit ich Euch allzit dinen kan, wil ich mit sundern guten willen thun, und alß ich euch hie gepeten hab ainer meß und muteten halb, sind mein ingedenck etc. Geben zu Costentz, uf 7 tag Junii, anno domini 1522.

Hanns Büchner, organist zu Costentz,
Ewer diner.

Vadian lebt in St. Gallen.

3.

Konstanz den 23. Juni 1522.

Mein gutwilligen dinst allzit bevor. Gunstiger, lieber her doctor, ich laß euch wissen, daß mir ain brief von euch ist worden. Uff solichs schick ich euch hiemit den psalm, so mir in doctor *Boxheim* hof gesungen hand. Och danck ich euch fleisig um die mutet Benedicta. Sobald ichs abnotier, wil ich euchß wider schicken. Hiemit sind got bevolhen. Geben zu Costentz, uf 23. Junii, anno domini 1522.

Johanns Büchner,
(wie oben).

Fergest mein nit mit ainer guten mess.

4.

Konstanz den 3. Nov. 1523.

Im namen Jhesu Christi. Geben zů Costentz, uf 3. November 1523.

---

*) Josa ein nicht erkennbarer vielleicht bekannter Komponist, da Josa wohl nur der Vorname ist.

**) *Fridolin Sicher* in St. Gallen.

Mein gutwillig dienst sind euch allzit forberait. Fraintlicher, lieber her doctor, ewer und der ewren wolmügen ist mir ain sondre freid zu hören; desglich wist meich mitsampt meinem gesind och wolmügend, got hab lob. Ersamer, günstiger her doctor, ewer schreiben hab ich ferstanden. Uff solichß so schick ich euch hiebey ain mess; die ist mir erst kurtzlich geschickt und fir gut geacht; gfalt mir och wol. Sonst hab ich nit sonders neweß, daß mir kurzlich worden sey. Ich kan kain potschafft zu dem *Senfli* haben gen *Minchen*; da wurd mir gnug new ding; da mocht ir baß haben dan ich. Och ist itz kain botschafft us dem *Welschland*. Deshalb bit ich euch, daß ir das von mir in gutem annemen welt; dan wan ich etwaß neweß hab, will ich allzit gutwillig mit euch taillen, und so irs abschriben hand laßen, so schickt mirß wider, dan ichß sonst nindert hab. Und da schick ich euch ain duo, das ist ganz new. Ich wil gern horen oder sechen dise disputacion von den zwai artickeln zu *Zirich*, wan sy uß werdend gan. Deß helfers sach wil ich och gern daß end sechen; aber ich hab sein kain sorg. Verbum domini manet in aeternum. Darmit was euch allzit lieb und dinst ist.

Ewer williger diner
H. Buchner, organist
tzu Costentz.

Heinrich Finck an Vadian.

Salzburg den 10. Mai 1524.

Die wenigen bisher bekannten Nachrichten über sein Leben, zum Teil noch unerwiesen, berichten über seine Stellung in Warschau und und 1510 bis c. 1519 in Stuttgart (siehe Quellen-Lexikon). Aus folgenden Briefen erfahren wir aus sicherster Hand, dass er 1524 in Salzburg als „Musicus" angestellt war, also nicht in Stuttgart 1519 gestorben ist. Vor dem scheint er sogar in Konstanz gelebt zu haben, wenn man bei dem 2ten Briefe *Joh. Buchner*'s Grüſse an Vadian als Beweis betrachten will. Der Herausgeber der Briefe verlegt zwar den 2ten undatierten Brief in die Jahre 1514—16, doch ist dies nur eine Vermutung, die er aus der Adresse an Vadian schlieſst. Der öftere Wechsel in der Stellung der Musiker des 16. und 17. Jh. beruhte zum Teil auf der privaten Einrichtung der fürstlichen Kapellen, deren Mitglieder beim Tode des Fürsten entlassen wurden, teils an der mangelhaften Bezahlung. Der stellensuchende Musiker, der, wie Hofhaymer sagt, wie ein herumziehender Zigeuner lebt, trotz eines geringen Gehalts doch zugreift, wechselt seine Stelle, sobald ihm eine

bessere angeboten wird, und so sehen wir die bedeutendsten deutschen Musiker im Lande herumziehen und nach einer auskömmlichen Stelle suchen.

1.

Salutem in domino nostro Jesu Christo. Tanto sum tuarum literarum, excellentissime, magis oblectatus, quanto virtus tua admodum praeclara a tempore, quo in tuum albi numerum acceptus sum, me summa benevolentia abundantior prosecuta est. Hanc hactenus quamquam etiam multa locorum distantia aut tabellionum varitate plerumque sum missione prohibitus, pectori meo numquam seiunctam velim tibi vero persuasum habeas. Quod equidem de tua erga me praestantia iterum experior. Qui ob tanti piissimos viri affectus non me etiam non feliciorem duro; de quibus innumeras tibi, vir excellentissime, habeo gratias. Utinam uberior aliquando mihi foret facultas, qua tuae me parem benevolentiae redderem; sed errant, qui principis mei *Salispurgensis* liberalitate, cum quo dego, iam largius ennarrant remuneratum. Vivo utique e musices, non sacelli rectoris condicione, cui *Wilhelmus*, unus ex Maximiliani Caesaris capella, concentuorum agit praepositum. Ego vero pausa principis liberalitate adiutus, non quod non presbyterio ordini dedicatus, sed sacelli lucubrationum gratia. Omnium fere laborum hactenus dego gerulator, videlicet componendo praecinendoque. De spe, qua me maxime ab hoc homine beari ... firmaras, iubeo te sperare mecum nihil aut profecto parum; nempe qui summam hac curia felicitatem assequuntur s... serit ipsos se connectantes sacerdotali, quem senecta explor ... haud est facile hac tempestate initura, nec quidem 'nuper Salispurgii una commentando. Frustra optaram, si quando sors velit, cum quodam alio principe tranquilliori potius quam hic inquietissima citra morem remunerationis spe illaque ataque conditione degere. Haec tecum, humanissime, confidenter loquor. O quam te Vadiane denuncio feliciorem, cum heroum aulis sis nusquam illaqueatus. Verum cum patientiam dei spiritus pro futura aeternaque vita suadet, tolerans pro illecebris acceptis factisque, libet duriorem cervice laboris sustentare clitellam. Sororii tui negotio fuissem libens functus, nisi *Paulus* (scilic. Hofhaimer) organicen hoc sibi factu facilius animo pergrato acceptasset. Mitto ad te prosam de virgine Maria vocum quatuor. Misissem pleraque; sed pacto coercitus gravi, quidquid pro sacelli usu editurus sum, prorsus cuiquam nihil a me praestandum largius. Tamen tui gratia videbo, si aliquando hunc pactum relaxaturus nonnihil meae lucubrationis (tibi mittere potero, fehlen und ist

etwa der Sinn). Ut soles ama amantem. Datum *Salispurgii,* decima Maii anno 1524.

Henricus Finck, musicus tuus.

2.

(circa 1514, 12. März — 1516, 13. Oktober.)

Henricus Finck, musicus, *Joachimo Vadiano* salutem cum summa commendatione. Tuae benificentiae et humanitates, doctissime vates, tot mihi scribendi argumenta praestant, ut, quibus inchoaturus sum, profecto nescio (!), praeter ea: minime mihi licere, sponte fateor, litteris incultis, inornatis (ut meas cernis) tantum virum molestare. Quod cum indoctus sum (!), difficilius ad te scripturus sum. At si doctrina clarior forem, tantos in me erga tuam Excellentiam affectus scias, ut perhercle nonnisi familiarissimo, quo usi fuimus, sermone te affari ausus sum (!). Parce praeterea, parce, clarissime vir et amice, animumque meum erga te agnosce, precor, pium et sincerum, quo per deum immortalem, si facultas mea faveret, pro tot tantisque beneficiis in me collatis cuperem non minimas tibi gratias referre. Quae, humanissime *Vadiane*, si, quantum iuste· liceret, a me peragi nequeunt, id non ingratitudini, defectui potius velim ascribas. Cupio tamen, dulcissime amice, donec vita superstes est, tui *Collimitii*que nostri, quantum valeo, laudes et honores non parvifacere, quos per deum immortalem pio (?) aspectu coelestique fato ipsa consonantia, imago amicitiae, ambos amatores coniunxit; quam amicitiam contra a te observandam spero. Ea demum intrepidus (!) me tibi pueros meos, nuper a te baptismo recreatos, iterum commendare iubet; ita ut, quo possis aliquando labore, consilio vel auxilio illis profuturus esse, velis mea gratia nihil liciti denegare hosque praecipue domino doctori Georgio Collimitio, amico meo charissimo, ceterisque viris et amicis nostris, et me ipsum quidem commendatos reddere. Et quamquam presbyteri *Joannis* praeceptionibus hii commissi sunt, hos tamen plerumque ad virtutum studia persuasione tua divina exhortari precor. Deinceps si quid est, quo tuae Humanitati complacere possum, nihil erit, non hilari animo exsequi cupio. Jam parce, precor: cum in adventu nostri sacelli maior laborum diligentia licuit (!), non potui tuis divi *Otmari* concentibus satisfacere. Hos tamen brevi tibi polliceor futuros.

Adresse: Domino *Joachimo Vadiano* Helvetio, poetae laureato, sophiae viro gravissimo, domino et amico meo observandissimo et perpetuo, *Heinricus Fink*, musicus, *Gregorius Valentinianus*, musicus, *Joannes Büchner*, musicus.

NB. Über Valentinianus siehe den letzten Brief.

Heinrich Glarean an Vadian.

Die Briefe Glarean's sind Freundschaftsbriefe und bestehen aus Privatmitteilungen über sein Thun und Treiben, seine Stellung, sein häusliches Glück, seine Schüler, seine Besuche von Fremden (Erasmus) u. a. von geringer Bedeutung, was eben nur den Freund interessieren kann.

1.

Basel den 20. April 1522.

Vadiano suo Glareanus S. D.

Scripsit ad me consul noster e *Luceria,* venisse ad eum quaestorem urbis vestrae ac rogasse, ut ad me scriberet, quo animo essem et an, quem habet domi filium, in tutelam accipere velim. Non potui illi quicquam (respondere), quod virum non noscerem; tu illi loquitor in rem meam aut potius illius; planam habes potestatem ea in re faciendi, quicquid voles. Scis, quod statuerim prębmium. — Domi nunc incipiam legere; undique adfluunt. *Tiguri* rem uxoriam reliqui; difficilis est senex, et iuvenis nescio quid ea in re egerit; certe mihi subest suspitio; non dicam tamen, qualis. Ego nunc animum alio verti et certe in eam, quae utilior mihi fatura est; *Basileiensis* est. Si res procedet, scies tum ex me copiosius. *Erasmus* hactenus *Basileae* mansit, sed valetudinarius, praesertim calculo. Tragoedia hic est odiosa sane, ab iis excitata potissimum, qui *Lutheri* causam tuentur; sed satis inepte vi agere conantur, quae maturitate agere oportebat. Rerum tu vale. *Basileae,* ipso die Paschatis, anno Christi MDXXII.

Scripsi celeriter et semipotus. Salutato nomine nostro dominum *Joannem Avienum,* virum humanissimum ludimagistrum, et *Phistulicium,* imprimis vero coniugem tuam et civeis omnes.

2.

Basel den 10. Juni 1522.

Vadiano suo *Glareanus* S. D.

Scripseram, nec admodum multi clapsi sunt dies, suavissime *Joachime,* ut valeam, ut vivam, ut valeat *Erasmus* literarum parens; verum an eas acceperis literas, ignoro. Scribam itaque et nunc, sed breviter. Valeo recte, valet *Erasmus,* nisi quod ingravescens aetas nonnihil viro incommodet. Rem familiarem occepi. Sed enim — pro Iuppiter — quod hic curas, quot aerumnas vidi. Caetera satis felicia, civitas Basileiensis favens mihi, iuventus etiam bonae spei. Cum filio domini *Casei* ita benigniter agam, ut sentiat, tuam commendationem non parum illi profuisse. Deest illi dictionarium Grae-

cum, sine quo difficulter discet, ut scis, Graece. Grammaticam habet. Et iuvenis elegantis ingenii *Rhaetum* praeceptorum habuit non poenitendum. Sed heus tu. In alteris literis hoc quoque annotaveram, scripsisse ad me consulem *Madium Glareanum*, ut quaestori oppidi vestri scribere dignarer de conditione hic et mensae et domus. Sat duxeram tunc vel tibi scribere. Si conditionem meam ferre potest, non recuso vel nomine tuo; nam in mensam non minus 26 aureos accipio, sed addo hospitium et laborem erudiendi. Caetera ipse sibi constituat. Sin apud civem aliquem esse volet, de labore docendi quattuor coronatos accipio, atque id fortassis satius illi est. Verum consulat in medium; ego, quod volet, lubens fecero. Et sunt, qui liberos nusquam libentius habent quam apud me; sunt item, qui alibi eos libentius. Ego, quod res habet, apud amicum libere confiteor: in mensam invitus accipio eos, qui non sunt prompti solvendo. Id autem causae est: lanii morosi, pistorum officium non omnino fidum. Ego aes alienum conflare aliorum de causa nolo. Satis, alioqui saxum magnum vorso, ait ille. Tu illi loquitor, si commedum videtur. Non quod ambiam; ea enim de causa ad eum scribere nolo. Sed ne vel consulem *Madium* incuset indiligentiae, vel me arrogantiae inofficiosae. De uxore ducenda nihildum mutavi, nisi quod istam Tigurinam prorsus ex animo abieci meo, neque id unam dumtaxat ob causam. Atque utinam tu vel semel venias *Basileam*, ut *Erasmum* videas, hominem tui amantissimum. Confabularemur suavissime quidni? occiderem te nugis. Sed ineptiarum satis; iam desino esse molestus. Vale et me ama. Tum domino *Caseo* dicas, me filio non defuturum; nam ita tu orasti, immo vero exorasti, cui parendum etiam, si nudum saltare iusseris. *Basileae*, ex aedibus nostris, anno Christi MDXXII, ad quartum Idus Junias.

3.

Vadiano suo Glareanus S. D.

Quanquam nihil habeo, charissime *Joachime*, quod magnopere, ut scribam, impellat, volui tamen scribere, etiam in re levi ab officio non cessans. Dixi tibi, cum hic esses, ut *Danielem* illum tuum *Salodo*rum miserim, ubi apud consulem urbis degit. Verum cum his elapsis diebus *Hernam* irem transiremque per *Salodorum*, vidi iuvenem atque ut conditionem eius interrogassem, satis negligi cum percepi; tum a ludimagistro *Melchiore*, docto imprimis homine Latinas et Graecas literas, eadem intellexi. Ego, quae in rem sint pueri, plurimum optarim. At cum sit pauper et iuvenis egregie eruditus, si etiam annum illic degat, non puto magnum dispendium fore; neque

enim tam cito omnium obliviscetur, et ludimagister quoque adest illi; supra treis lectiones tamen in hebdomada audire non potest, ut familiari meo conquestus est. Porro consul etiam ante quendam enutrivit, quam coenobio cuidam instrusit iuvenem neglectum. Haec ideo ad te scribo, si casu aliquo conditio sese offerret, ut fit saepe, ne nescius cesses eius rei. Si civis quis apud vos pueros haberet, quos ad scholas cum inspectore velit mittere, velut quodam hypodidascalo, hic omnino aptus foret. Sed frustra loquax sum, cum sciam, te illi potissimum adiutum iri velle. *Bernae* senatus consultum factum est consimile Basiliensi. Id nunc ad te mitto; nam *Basiliense* puto apud vos diu fuisse. Faxit Christus, ut rebus mortalium melius prívideatur quam hactenus. Modestia plurimum proficitur, quae abest iis, quibus maxime operae pretium erat, ut adesset. Ignosce, quaeso, festinationi.

Basileae, ex aedibus nostris, Kalendis Juliis. Salutabis nomine meo in primis uxorum tuam, affinem illum tuum, qui hic erat, dominum Joannem Vogler et caeteros. Vade felix et ma ama.

4.

Basel 1522.

Vadiano suo Glareanus S. D.

Si vales, bene est; ego quidem valeo. Congratuleris mihi oportet, velis, nolis. Nam ex *Francia* supellectilem meam recepi, qua mihi vix unquam gratius contigit. Tatum libris meis timui, atque habeo equidem Christo optimo maximo gratiam, neque enim quicquam nunc felicitati meae deesse puto, nisi fortassis existimem hoc unum, quia desit uxor. Sed heus tu, illa quoque brevi aderit; bene preceris mihi oro. Nunc nugarum satis. Coepi nunc publice profiteri in laudem universi nominis *Helvetici*. Auditorium habeo magnum quantumvis *οἱ ὄνοι πρὸς κιθάρας* in bonas literas atque honestiora debacchentur. Elaborabimus porro continenter, ut nunquam desit, quod illi non libenter videant homines pistrino dignissimi. De *Casii* filio aio, neque illi esse grammaticam neque dictionarium. Si velit illum Graece scire, ut est aptus iuvenis, necesse est, ut cum iuvet aliqua pecuniola; satis ego de conditione mea cessi illi, neque vero ob ipsum tantum, quantum ob Humanitatem tuam, quae mihi instar numinis est. Caeterum cum rem familiarem occipio, satis aerummae istic invenio, quanquam omnia sane prospera, et domus et cives et iuventus. Quod de quaestore urbis vestrae scripseram, non tam id ego mei causa, quam consulis Madii agi volebam, ne inofficiosus viderer erga virum multa de me merentem, qui hoc mihi mandaverat. Tu vero nihil hactenus respondes, atque adeo id miror. Sed iam desino esse

molestus. Vale, charissime *Joachime*, et me ama, porro uxori tuae plurimam ex me dicito salutem, domino *Joanni Vogler* et amicis omnibus. *Basileae*, ex aedibus nostris, anno Christi natali MDXXII.

Ein 5ter Brief an Vadian vom 18. Januar 1523 erwähnt Hutten's Besuch in Basel und die Zurückhaltung des Erasmus. Seine eigene Unschlüssigkeit gegenüber der Sache Luther's. Myconius in Einsiedeln. Bitte um Zusendung eines geeigneten jungen Mannes für die Unterweisung seiner Schüler. Äufserung der Zufriedenheit über seine persönliche Lage.

Paul Hofhaymer
auch nur Meister Paul genannt.

1.

Augsburg 6. November 1515.

Ersamer, hochgelerter, gunstiger, lieber herr maister *Joachim*. Mein willig dinst seind euch altzeit zuvoran berayt, und fug euch zu wissen, das ich seyd der zeit, als ich von Wyenn haym khummen bin, pald widerumb ausreyten han müssen und bei kayserlicher Majestät zue Ynnsprugk und anderer ennde wol 6 wochen lang ausbeliben; han euch deshalben dye ding nit ee schicken mugen, biss ich ytz widerumb haym bin khummen. Unnd schick euch hyemit in aynem ror verpetschafft 4 Augspurger ellen atlas zu aynem wammus, als ich euch verhayssen hab. Dabei ligen zway wappen; das ayn mit dem lateinischen titel wellet dem *Ludowico Sennfel* geben, das ander mit dem teutschen titel wellet dem Wolfgango*) organisten geben; dann di kayserliche Majestät hat ytzt zu Ynsprugk in ansechung meiner emphangen ritterlichen eer mich noch höcher gefreyet unnd geadelt, mich turnierergnoss gemacht, als ir an dem helmem diser wappen sechen werd; auch mir im Thewtsch den titel geben, das man mir schreyben unnd mich nennen sol her *Paulsen Hof*[haymer], kayserlicher Majestät obristen organisten, und nymmer maister Pauls etc.

Ich schick euch hyebei in ayner scatel das püchel, so mir von *Venedig* zuegeschickt ist. Darbei liegen zwen zetel, der ayn pergomenen**) mit den versen, so mir der bischof zu Trient in laudem geschriben hat; der ander papieren zetel ist mit *Celtes* aygen handen geschriben, als ir sechen werd. Ist hyerinn mein gar fleissig bitt an

---

*) Damit ist jedenfalls *Grefinger* gemeint, siehe Quellen-Lexikon unter *Wolfgangus*.

**) Pergament.

euch, ihr wellet mir das püchel, auch payd zeteln, so ir dye gebraucht habt, verwaren und mir durch gewiss hennd widerumb zueschicken, dann ich sy nit abgeschriben hab; auch sy gernn und lieber von aygnen hannden der, so mir sy zuegeschikt haben, behalten wil, dann ein copei.

Wellet eurem concept nachfaren und dem anzaygen, so ich euch geben hab zu Wyenn, recht nachpawen. Unnd ich möcht leyden, so ir das aufgericht (!) habt, das ir mirs vor, ee dann irs dem von *Gurk* oder ymand antwortet, zueschiket; ob ich ettwas daran mer oder mynders gernn haben wolt, das ich euch das vor anzaigte, als ich dann aufs furderlichst thun wolt. Doch wye und was euch darinn gut bedunkt wil ich euch allweg bevor setzen. Lasst euch di sach bevolchen sein, auf kunftig mein verdyenen und schreybt mir von stundt an bei antwurter des dings widerumb antwurt, ob ir dys empf[angen] habt oder nit, damit ich nit in zweifel bleyb sten. Nit mer, dann altzeit ewr williger dyener bin ich zu eurem gfallen. Damit bewar euch got. Datum Augspurg, an VI tag Novembris, anno XV.

Ro. kay. Mt. obrister organist
Pauls Hofhaymer.

Item in der scatel werd ir auch fynden, das verpetschafft ist; gehört dem *Wolfgang,* organisten zu Sand Steffan; das wellet ausz ewrem aygen hannden im selbs antwurten; wil ich verdyenen.

2.

Augsburg 9. Februar 1516.

Ersamer, hochgelerter, gunstiger, sunder lieber herr. Mein gar willig dinst seind euch alltzeit zuvoran berayt. Und fug euch zu wissen, das dy kaiserlich Majestat di capellen ytz herauf erfordert hat, als ich verstee, gar khurtzlich sich erheben werde. Demnach an euch mein sunder fleissig bitt ist, wo ir mir ettwas gemacht hettet, solchs mir bey *Ludvico Sennffel* zu schicken, der mir der liebest bot und gewiß wer; auch dye vers im pergomen und papiren zeteln von Petro Bononio und von Celtis mitsambt dem roten puchlen. Wers aber nicht berayt noch, so wellet versuchen, solchs zu vertigen, ob es mit der capellen hergeschikt möcht werden; dann ich mich vasst darauff frewen thue und mich versich, ir werd den sachen recht thun, als ir fuchs und has seyt der ding. Damit will ich mich altzeit euch als meinem gunstigen herrn bevelchen, mit erbiettung williger dinst zu aller zeit. Datum *Augspurg:* an sambstag nach Esto michi, anno 16.

Item so ir mir das schiken werdt, so wellets verpetschafft und beschlossen machen.

Paulus Hofhaimer, totus vester.

3.

Nürnberg 17. April 1516.

Ersamer, gelerter, günstiger, lieber herr unnd freund. Mein willig dinst seind euch altzeit zuvoran berayt. Als ich euch vormalen geschriben unnd vermant hab ewrs fur genummen gedichtz, so ir in willen seit, mir zu eren und lob ze machen in Latein, des ich zu zyr der loblichen khunst musica mer dann meiner person halb mit begirlichem gemut teglich wartend bin: ist nochmals mein fleissig bitt, demselben eurem fürnemmen volg zu thun und mein darinn nit zu vergessen, auch mir dye ding, so ich euch hinab geschikt hab, nit zu verliesen, sonder mir dasselb mit sambt ewren versen zu schicken. So ir dye ververtigt habt, wil ich khunfftiger zeit umb euch treulich verdyen und beschulden. Unnd wellet mir doch ayn mal schreyben, wye es euch gee und ob ettwas daran gemacht sei oder wye es deshalben ayn gestalt hab damit. Was ich euch zu lieb und dyenst thun khan, schafft und gebiett alltzeit.

Datum zu *Nuremverg*, an pfintztag nach Jubilate, anno etc. XVI.

Ro. kayserlicher Majestät etc. obrister organist
Pauls Hofhaymer, ritter.

4.

Augsburg den 23. Mai 1516.

Mein fruntlichen grus und willig dinst seind euch alltzeit zuvoran berait, sünder lieber herr maister *Joachim*. Ich bitt ouch gar fruntlich, ir wellet an mich gedenken mit der sach, als ir wisst, unnd dye nit gar verligen lassen, euch der mue auf künfftig mein verdyenen nit verdriessen noch rewen lassen, auch mir nit verargen, das ich euch so offt sollicitir, dann ich nach dem ding gantz begirig bin. Insunderhayt bitt ich euch mit fleiss, ir wellet mir das pergamenen puchel von *Venedig* nit verliesen, und ob euch got ermont (!), mir fürderlich das ding ausrichten und schiken. Wil ich warlich umb euch verdyenen, wo ich khan und mag; ich han kain rue noch lass euch khain rue, bis ir das ausricht. Nit mer, dann schafft und gebiett auch mit mir als eurem willigen. Ich bin altzeit euch zu dyenen beraytt und genaigt.

Datum zu Augspurg, an freitag nach corporis Christi, anno XVI.

Romisch (wie vorher)
Pauls Hofhaimer, ritter.

(Schluss folgt.)

Mitteilungen.

* *Theodor Kroyer*, Dr., Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals ... Leipzig 1902 Breitkopf & Härtel. gr. 8⁰. X und 160 Seiten. Eine auf gründliche Quellenstudien begründete wertvolle Arbeit, die mit den frühesten Leistungen auf die Diatonik begründet beginnt und mit *Marentio* und *Gesualdo da Venosa* schliefst. Schon die Theoretiker des 15. Jahrhunderts sprechen sich für Einführung des Chromas aus. Im geistlichen Tonsatze, der unter der Aufsicht des Klerus stand, vermieden die Komponisten ein Versetzungszeichen vorzuschreiben, doch bürgerten sich gewisse Gesetze ein, nach denen der Sänger trotz allen Verboten der Kirche das Chroma anwandte. Das älteste ist das B, was selbst die Kirche erlaubte, des Tritonus f—h halber. Fis cis gis es schmuggelten die Sänger ein, nur *dis* und *as* blieb lange unberührt, bis das Madrigal mit seinen weltlichen Texten und freiem musikalischen Ausdrucke auch diese beiden Chroma unbekümmert um das Geschrei der Theoretiker einführte. Als man nun gar anfing nach dem griechischen chromatischen und enharmonischen Geschlechte zu forschen und einzuführen und Männer wie *Ciprian Rore* mit kühner Hand nach den verbotenen Früchten griff, war es um das sogenannte diatonische Geschlecht im alten Sinne geschehen. Doch lassen wir den Verfasser selbst reden, der am Schlusse seiner Arbeit folgendes Resultat zusammenzieht: „Chromatik" bedeutet im engeren Sinne die accidentale Alteration anderer als der erlaubten Töne F, G, C, H, E, im weiteren Sinne jede Freiheit gegen die Theorie; sie war, wie wir darzulegen versuchten, die wirksamste Waffe gegen die Integrität der Kirchentöne, in deren Wesenheit sie eigentlich längst begründet lag: in den sich allmälich ausbildenden „Subsemitonia modi" ja schon in der uralten (antiken) Unterscheidung des ♭ und ♮ (genus molle und durum). Einen mächtigen Förderer hatte sie in der musica ficta, die, wie andere Eigentümlichkeiten der Solmisation und Mutation, zahlreiche Ansätze zum modernen Tonsystem enthielt. Es war uns darum zu thun, ihre innere Entwicklung zu zeigen: wie sich „*as*" als genetisch erster chromatischer Ton herausbildete (er ist auch historisch der erste) und wie ihm bald der Reihe nach „*dis*, *des*" und alle anderen folgten. — Wir sahen ferner, dass die Keime der Chromatik den fruchtbarsten Boden fanden im Madrigal, das durch seine poetisch-musikalische Ungebundenheit, sowie durch die ihm faktisch zum Prinzip erhobene Ton- und Wortmalerei für die Befriedigung antidiatonischer Gelüste wie geschaffen war. So wurde das Madrigal zum Tummelplatze des Kampfes „Hie Diatonik, hie Chromatik!", eines Kampfes, der schon in den ersten Dezennien (des 16. Jahrhunderts) zu toben anhub, das heifst, früher, als man bisher angenommen, und der in successiver Steigerung das ganze Jahrhundert mit seinem Lärmen erfüllte. — Die Antwort auf die Frage: „Wann und wo taucht im Madrigal das erste Chroma auf?" liefs sich dahin formulieren: Sogleich mit der Einführung und Bebauung dieser Kunstform 1533, fast gleichzeitig bei

Willaert, Verdelot, Festa, Arcadelt in der Gestalt mittelbarer Chromatik. 1539 begegnet uns ein unmittelbares Chroma (as) bei Festa, dann bei Messer Claudio (Sermisy) und Arcadelt; diese drei Madrigalisten sind demnach die ersten Chromatiker. In seiner Eigenschaft als Frühmadrigalist und Begründer der venetianischen Schule hat Willaert, dessen Interesse an der „nuova musica“ erwiesen ist, grofse Bedeutung für deren fernere Gestaltung: Venedig wurde der Ausgangspunkt der freieren Kunstanschauung, und die einfluſsreichsten Chromatiker der Nachzeit sind Willaert's Schüler gewesen. Die Römer verhalten sich im allgemeinen konservativ, nur Festa (der Vorläufer Palestrina's) nimmt Anteil an der chromatischen Bewegung; die übrigen Meister dieser ersten Periode der chromatischen Bewegung kommen hier nur insoweit in Betracht, als sie mittelbares Chroma zur Anwendung bringen ... In der Epoche 1540—1570 findet die Chromatik unter den Tonkünstlern allgemeinere Aufnahme, die „neue Art“ verpflanzt sich von Venedig aus nach den übrigen Städten Italiens und auch *Palestrina* vermag sich ihrem Einflusse nicht zu entziehen; nach Deutschland dringt sie zunächst durch Lasso, der auf seinen Reisen in Italien zweifellos mit der „neuen Manier“ in nächste Berührung gekommen ist. (NB. Deutschland stand durch die Kaufmannschaft in regem Verkehr mit Italien. Italienisch war auch die feinere Umgangssprache. An Höfen sprach und schrieb man stets italienisch). — In *Vicentino*'s Enharmonik endlich haben wir das ernstliche, aber hoffnungslose Bestreben, die griechische Enharmonik praktisch zu verwerten. Sie hat nichtsdestoweniger Licht gebracht in die Dämmerung der „fingierten Musik“; sie hat gezeigt, dass ein Fortschritt unmöglich war ohne gründliche Reform der Intervall-Bestimmungen, d. h. ohne die *gleichschwebende Temperatur*. — Die chromatische Bewegung gipfelt in *Caimo*, *Rodio*, *Luca Marenzio* und *Gesualdo da Venosa*; sie findet in den beiden letzteren ihre genialsten Vertreter, deren Kunstanschauung scharf in der Mitte zwischen Alt und Neu steht. Für ihre Zeit sind sie, was die Romantiker des 19. Jahrhunderts für die unserige; sie bringen den Subjektivismus im Madrigal zum vollen Durchbruch; freieste Formgebung, zügellose Phantasie und bewusste Bereicherung der Kunstmittel sind ihre Erkennungszeichen. Marenzio und Gesualdo sind darum „die Romantiker des 16. Jahrhunderts“.

* *Händel*'s Orgelkonzerte giebt Breitkopf & Härtel in neuer Ausgabe heraus. Hierzu schreibt Dr. *Max Seiffert* als Vorwort: „Der Versuch, Händel's Orgelkonzerte aus ihrer starren originellen Aufzeichnung durch reichere harmonische Ausfüllung und Ergänzung der dem freien Belieben des Spielers überlassenen Stellen wieder zu regerem Leben zu erwecken, ist von verschiedenen Seiten gemacht worden, allerdings nicht mit dem gewünschten Erfolge, da die Bearbeiter mehr oder weniger nur subjektiv verfuhren, statt aus der Praxis des alten Meisters heraus nachzuschaffen. Auf kritischem Wege zuerst einwandfreie stilistische Grundsätze für die musikalische Ausgestaltung von Händel's Orgelkonzerten aufgestellt zu haben, ist H. Reimann's Verdienst. Was er, von sporadischen Andeutungen Händel's ausgehend, über das Maſs des Pedalgebrauchs und

über die Einführung kontrapunktierender Mittelstimmen sagt (Allg. Musikzeitung 1897), ist für jeden Organisten anregend. Nur in einer Hinsicht ist seine Darlegung unvollständig: sie unterlässt als Hauptgrundsatz auch die Forderung aufzustellen, dass die melodischen Linien der Orgelstimme durch Verzierungen und mannigfache Umspielungen voller und reicher ausgezogen werden müssen. Das ist eine instrumentale Spieltechnik, die man nicht sowohl aus Händel's eigenen Werken, sondern wesentlich auch noch aus den Orgel- und Klavierwerken eines Joh. Krieger, Joh. Kuhnau, J. C. F. Fischer, J. K. Kerll, A. Poglietti, Gottl. Muffat, A. Scarlatti — lauter Meistern, die auf die Gestaltung seiner Technik intensiven Einfluss ausgeübt haben — genau studieren kann und muss. Was die Orchesterbegleitung anlangt, so teile ich nicht die Ansicht H. Reimann's, dass wir nötig hätten, gelegentlich selbst durch Trompeten und Pauken dem Kolorit aufzuhelfen. Das originale Händel'sche Orchester (mit seiner chorischen Besetzung der Holzbläser, seiner Teilung der Streicher in ein Konzertino und Grosso, der Verwendung des Klaviers zur Ausführung des Generalbasses), das uns Fr. Chrysander wieder geschenkt hat und das durch zahlreiche Aufführungen seinen Klangreiz erprobt und bewährt hat, halte ich auch für die Orgelkonzerte als vollständig ausreichend."

* *Ernst Challier's* Grofser Chor-Katalog. Ein alphabetisch geordnetes Verzeichnis sämtlicher gemischter Chöre mit und ohne Begleitung. Giefsen 1903. Ernst Challier's Selbstverlag, grofs 4°, 343 Seiten in 2 Spalten. Das Verzeichnis zeugt von einem unermüdlichen Sammelfleifs und wird dem Suchenden gute Dienste leisten. Die alphabetische Anordnung beruht auf den Texten, während der Komponist nur nebenbei genannt ist; Verleger und Preis, der sich aber jedenfalls auf das ganze Heft bezieht, bilden den Schluss jedes mehrstimmigen geistlichen wie weltlichen Liedes. Auch lateinische Texte sind aufgenommen und Neuausgaben alter Gesänge des 16. bis 18. Jahrhunderts, doch fehlten von letzteren ein ganz bedeutender Teil, die aber der Verfasser (wie er mir schreibt) in einem Nachtrage bringen will. Eigentlich vermisst man ein Verzeichnis der Komponisten mit kurzer Angabe was von ihm aufgenommen ist, doch lag dies wohl nicht im Plane des Verzeichnisses, welches dem Musikalienhändler bei ungenauen Bestellungen des Publikums, besonders der Damenwelt, hilfreiche Hand bieten soll. Von diesem Standpunkt aus betrachtet ist es ein vorzügliches Hilfsmittel und kann auch Dirigenten von Chorvereinen empfohlen werden.

* *Tijdschrift* der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. Deel VII 3e Stuck. Amsterdam 1903, Frederik Muller & Co. Das Heft enthält die Fortsetzung und Schluss von *Cornelis de Leeuw's*, Biographie und Bibliographie door *J. W. Enschede*, Seite 157 bis 208 mit Musikbeilage bis Seite 232. Auf *Obrecht's* Spuren von *Richard Münnich* ist der nächste Artikel überschrieben und bringt eine sehr beachtenswerte Beschreibung italienischer Bibliotheken, sowohl ihres teilweisen Besitzes als ihrer Benutzung, die bei manchen viel zu wünschen übrig lässt. Um das Material zu einer Gesamtausgabe der Obrecht'schen Werke

zu sammeln, untersuchte obiger Herr im Auftrage der Nordniederländischen Gesellschaft die Bibliotheken der Casanatense in Rom, des Vatikans, die Nationalbibliothek in Florenz, das Istituto musicale, das Liceo musicale in Bologna, die Biblioteca Estense in Modena, die Dombibliothek in Treviso, das Domarchiv und die Dombibliothek in Mailand und fand besonders in Treviso eine reichhaltige alte Musikbibliothek mit Werken des 16. Jahrhunderts im Druck und im Manuskript. Seite 242 Zeile 6 von unten sei der Irrtum verbessert, dass das 16. Jahrhundert den Taktstrich nicht kannte. Allerdings, wer nur die Stimmenausgabe kennt, kann wohl glauben, dass der Taktstrich nicht bekannt war und doch deutet dem Kundigen das Taktzeichen die Kenntnis des Taktstriches an; auch beim Abbrechen der Zeile, die stets am Ende eines Taktes oder in der Hälfte abschliefst, zeigt sich die Kenntnis desselben. Da wir aber auch Partituren des 16. Jahrhunderts im Druck und Manuskript besitzen, die aufser den eckigen Noten genau ebenso wie unsere heutigen Partituren aussehen, also Taktstriche haben, so ist die Kenntnis desselben unzweifelhaft. Man könnte fast vermuten, dass die alten Notensetzer nach der Partitur stachen, denn sonst liefse es sich nicht erklären, woran sie das Ende des Taktes erkannt haben sollten. Seite 245 folgt ein Artikel mit der Überschrift: Amsterdamsche Muziek-Herbergen in de XVII. eeuw (Jahrhundert) von *D. F. Scheurleer*, betrifft die soziale Seite der damaligen Musiker. Den Schluss des Heftes bildet der 2. Bogen des Verzeichnisses niederländischer Musikliteratur in einem wilden Durcheinander.

* *Max Hesse's* Deutscher Musiker-Kalender für das Jahr 1904. Neunzehnter Jahrgang. Mit Porträt von Prof. Dr. Heinrich Bellermann. Leipzig, Max Hesse, kl. 8⁰, 577 Seiten. Neben statistischen Verzeichnissen nebst einem Namen-Register und zahlreichen Annoncen, befinden sich Seite 136—144 zwei Artikel von Prof. Dr. *Hugo Riemann*. Der erste handelt über die internen Zwistigkeiten in der vor 4 Jahren errichteten internationalen Musik-Gesellschaft, welche die löbliche Absicht hatte den Monatsheften den Garaus zu machen. Sie begann mit vielversprechender Mitgliederzahl, die sich aber mit den Jahren sehr vermindert hat, statt vermehrt. Die aufserdeutschen Artikel zeichnen sich durchweg durch ihre Unbedeutenheit aus und bei der Sucht recht viel zu bringen, beginnt die Arbeitskraft der wenigen Deutschen, die sich in der Musikgeschichte wissenschaftlich beschäftigen, bereits zu erlahmen. Der 2. Artikel betrifft eine Biographie *Heinrich Bellermann's*, gestorben am 10. April 1903. Wie stets, ist auch hier das Urteil des Herrn Verfassers sehr milde und anerkennend, ohne auf die verkehrten Ansichten Bellermann's näher einzugehen. Nur seinen Kompositionen im Stile des 16. Jahrhunderts weist er einen erfolglosen Platz an. Gerade wie Grell's Erfindungskraft, der denselben Grundsätzen huldigte und der Lehrer Bellermann's war, nur gering war, ebenso leiden die Kompositionen Bellermann's an Monotonie, hervorgebracht durch eine zu geringe Themen-Erfindung. Was nützt die gesangrichtige Führung jeder Stimme, wenn sie nicht Inhaltsvolles zu sagen weifs.

* Herr *Reinh. Starke*, Oberorganist an St. Elisabet in Breslau, gab auch in diesem Jahre im August und September sechs Orgelkonzerte, von denen nur eins gegen Bezahlung besuchbar war. Die Programme tragen der Vergangenheit wie der Neuzeit Rechnung. Unter anderem ein Orgelkonzert mit Orchester von *Händel* nach der Vorschrift von *Max Seiffert*. Die Breslauer Zeitungen sprechen sich über dieselben sehr günstig aus, besonders über die Technik des Konzertgebers.

* Mitteilungen der Musikalienhandlung *Breitkopf & Härtel* in Leipzig, Brüssel, London, NewYork. No. 75. Oktober 1903 mit dem Porträt *Edward Elgar*'s, enthält die Ankündigung der von Heinrich Reimann herausgegebenen Johannes-Passion von Seb. *Bach*, die Neuausgabe Dr. Arthur Prüfer's Johann Hermann *Schein*'s Werke, 2. Bd. Musica boscareccia oder Waldliederlein von 1621, *Robert Franz*' Denkmal nebst biographischer Skizze und Verzeichnis seiner Werke, *Hector Berlioz*' Gesamtausgabe seiner Werke, *Richard Noatzsch*' Führer durch die kirchenmusikalische Literatur nach den Festen des Kirchenjahres geordnet. Preis 1 M. Monumenta ecclesia Liturgica, ediderunt et curaverunt Ferdin. *Carbol* et Henricus Leclerco, Presbyteri Sancti Michaelis de Farnborough. Vol. I. fol. 690 S. Preis 64 M. Von Grétry's Gesamtausgabe erschien die 31. Lief., das Pastorale La Magnifique in 3 Akten. Pr. 16 M. Orl. di Lasso's Werke sind Bd. XII, Chansons, Bd. XIV und XVI erschienen.

* Hierbei eine Beilage: Neue Erwerbungen der Königl. Bibliothek zu Berlin.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXV. Jahrg. 1903.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 12.

Musiker-Briefe aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts.

Joh. Buchner. Heinrich Finck. Glarean. Paul Hofhaymer. Gregor Valentianus.

(Schluss.)

Paul Hofhaymer
auch nur Meister Paul genannt.

5.

7. Februar 1518 ohne Ort.

Ersamer, hochgelerter, gunstiger, sunder lieber herr. Mein gůtwillig dinst seind euch allzeit zuvoran berayt. Ich hab euch vor weichnachten geschriben und denselben brief inngelegt einem anderen brief, so ich an her *Jacoben Fritzen* saligen geschriben het, und demselben bevolchen, euch den eingelegten brief selbs zu antworten. In dem ist er gestorben und mir dye brief widerumb haym khumenn. Nun ist dy maynung meins schreybens nit andres gewesen, dann das mir ewr schrifften, mir zu lob gemacht, vasst wolgefallen und gantz nach meinem gut gefallen gemacht sein. Und wolt aber doch gernn, das dye epistel und vers, so mir mein discipulus von Venedig geschikt hat, auch darynn gezogen und als zu einer gezeugnuss, das mich dy Walchen (Welschen?), so doch subtil synd, auch lobten und von der musick, so mir got geben hat, auch hyelten; so wer alsdann das puchel grösser worden. Ich hoff nemlich auf khunfftigen summer gen Wyenn alayn diser sach halb zu khumenn, mit euch davon zu reden. Ich khans nit alles schreyben, wye ichs mayn; doch wo ir so gutwillig sein wolt und das, so ir gemacht habt, mit-

sambt den Venedigischen epistel und carmina zum drück gar an dy stat verordnen und stellen wolt, wer mir vast lieb. Und was dy expensi (Bezahlung) wer, so darüber lauffen wurd, möcht ir mich vor wissen lassen, ob ichs villeicht hye nechner bestellen möcht. Lasst mich ewr gut bedünken wissen und wellet nit verdriess haben, mir zu schreyben bei disem boten. Ich wils, ob got wil, umb euch noch verdyenen etc.

Ludowicus Senffel hat von ungeschicht, id est occasu, ayn leybschaden empfangen von einer geladen puchsen (Büchse), dye auf di erden gefallen und im (!) dem fall erzündt (entzündt) und abgeschossen, im durch ainen fus nach der zwiech ganngen, das man im dy negst zechen (Zehen) nach der grossen wegkschneyden hat müssen mitsambt ettlichen paynen und schiferlein, so dy khugel zermischt hat; davon euch villeicht langst geschriben oder gesagt ist. Mir ist nit alain, sunst vil guten leuten umb in layd. Er wird khaum auff Ostern recht hayl zum geen. Nit mer, dann ewrs beschayds wil ich warten; und ich wünsch euch hyemit ayn sälig neues jar.*) Datum eylend, am 7. tag Februarii, anno 18.

Pauls Hofhaymer, ewr williger.

6.

Salzburg 14. Mai 1524.

Ersamer, hochgelerter, sonder lieber herr doctor. Mein gar fruntlich willig dinst seind euch allzeyt zuvoran berayt. Ewr schreyben, mir durch Ewern schwager Bartolome Steckh geantwort, hab ich mit sonderen frewden vernommen, und gern gehört Ewren gluckseligen stand in gesunnd mit sambt Ewrer hausfrawen und khynd. Got well Euch dermassen langwirig behalten. Ich dannck Euch auch gar treulich, das Ir meines lebens halben, des Ir lanng in zweifel gestanden seyd, widerumb frölich worden seyt. Ich warlich auch lanng zeyt nit gewisst, wo Ir seyt; und als ichs erfaren het, han ich nit erdenckhen khünnen, wye oder wohyn und durch wen ich Euch gewislich schreyben zueschikhen solt. Wellet nit glauben, das ich Ewrer frundschafft und humanitet, mir bewisen, nit offt gedacht und Euch vil gutter zeyt gewunscht hab. Und wo ich ytz Euren schwager dem Steckh in seinen sachen so statlich und wol fürderlich hette mügen sein, als wol ich des genaygt bin, solt er Ewr vasst wol genossen haben; dann Ir es wol umb mich lanngest verdyenet habt. Ich schick Euch hyemit ayn klaynes theutsches lyedlein meines

*) Das Jahr begann damals mit März.

pawes, nit fur ayn khunstlichs werckh, sonder seiner art nach und der wort halben, so ich mir selbs also diser zeyt neulich gemacht hab und villeicht, als ich acht, Euch dergleichen dyenen möcht. Und wann ich füran ettwas mer newer haben, wird ich Euchs auch schiken; dann mir Ewr schwager anzaygen gethan hat, meine schreyben durch Hansen Mayr zu Augspurg, dohin ich offt potschafft haben mag zu behendigen.

Ewr epistel, meinen halben an meinen gnedigisten herrn von Saltzpurg geschriben, hab ich stäts seydher mit fleiß behalten und nit wissen mügen, was weyter darmit zu thun sey. Beger und bitt Euch nochmals mit hochem fleiß, mir Ewr gut bedunckhen zu schreiben. Ich habs ainen poeten an kayserlichen hof, des namen ist *Richardus Sprulius*, lassen sauber abcopiren. Ich wolt ye geren, das dye mue und Ewr trewer fleis nit vergebens angelegt, sonder fur dye augen der lewt kheme, dye solch zirlich schöne latein und aygendtliche description meiner music, durch Euch so gar merklich beschriben, verstunden. Dann wen ich es noch in privato sechen hab lassen, so wirdet es vasst gelobt. Meins gnedigen herrn von Saltzpurg etc. cantzler, doctor *N. Waldung*, ist doctoris *Jheronimi Waldung* medici sun. Der hat es auch gelesen und hoch gelobt; auch mir gesagt, wye mein gnedigister herr von Saltzpurg Euch durch Eur ausgangen schrifft wol erkhenn. Des halben ich hoff, sein F. G. wurde auch ayn sonder gefallen haben ab diser Ewrer epistel. Wellet mir Ewr gut bedunkhen nit verhalten, was ferner darmit zu thun sey; des wil ich mit begirlichem gmut erwarten. Item wo es Euch nit beschwarlich wer, mir nit mer dann drey oder aufs maist vier verslein mit Euren nagsten schreyben schiken, dye do wären nichtz anders dann ayn gluckwunsch zu meinen wesenlichem und wonhafftigen hyesein, das mir got und das gluck beystendig sein wellen, mein tag in felicitate zu verzeren etc. Solch vers wurde ich in meiner habitation hubsch und gros geschriben an dy wannt lassen machen, meinklich fur augen in Eurer gedechtnuß.

Got well Euch mit fug ayn vart her oder mich zu Euch verfugen; dann ich gern umb Euch sein wolt. Mir hat auch Steckh gesagt, Ir weret willens ayn far gen *Wyenn* zu raysen und den weg hye durch zu nemen. Das wer mir von hertzen begirlich. Wellet dem nachkhumen und nit anders furnemmen; dann Ir khemet durch *Minichen* her; do findet Ihr Euren landsmon (!) *Ludiwigen Sennffl* und gut gesellschafften der singer, und hye sässt Ir aufs wasser zu faren bis gen *Wyen.*

Item ich bin bey meinem gnedigisten hern von *Saltzpurg* vasst wol und gnediklich gehalten. Hat mir sein gnad jarlich C und funffzig gulden mein leben lang verschriben. So hab ich von kayserlicher Majestät auch mein leben lang C und XXXV gulden an ander zuestend. Ich dannck got, das ich nymmer wye ayn zigeyner umraysen bedorff. Hab ytz ain hausfrawen von edlem und erbern geschlecht und bey der zway töchterlein erworben, der ich mich hoch erfrew, biß mir got der herr (als ich hoff) ayn sun verleicht. Wisst auch, das ich innerhalb sechs jaren das dritte weyb ytz hab; dann ich het ayne zu *Passau* eines namhafften geschlechts genomen. Di pracht mir im ersten jar aynen sun, und dyeselb mein hausfraw starb 4 wochen nach der kyndpeth; der sun starb in 12 wochen. Ytz nit mer, dann wellet mir verzeichen, Euch mit so vil unnutzen schrifften zu lesen bemuen; dann es in sonderm vertrawen und fruntlichen, gunstigen willen beschicht. Wil Euch hyemit got dem herren sambd Ewrer lieben hausfrawen und allen den Euren in sein schutz und schermb bevolchen haben, und bitten mich mit Eurem schreyben offter zu erfrewen. Wye wenig der zeylen seind, wil ich mich vasst gern genuegen lassen; dann ich wol gedencken khan, das Ir in Eurer practik nit müssiger zeit vil habt. Datum Saltzpurg, eylend, an pfintztag abend vor der heyligen pfingstag, anno etc. vicesimo quarto.

Ewr gantz aygner *Paulus Hofhaymer* etc.

7.

Salzburg den 6. Juni 1524.

Ersamer, hochgelerter, gunstiger, sonder lieber herr doctor. Mein gar fruntlich und gutwillig dinst seind Euch allzeit zuvor. Ich hab Euch jungist bey Eurem schwager geschriben, wye meins genedigisten herrn von Saltzburg cantzler, mit namen doctor *Jheronimus Waldung,* Ewer person und namens gute khundschafft hab, auch Ewrer khunst und schrifften bericht sey, dye ich in hoch loben und preysen hab hören. Er hat auch Eur epistel, so Ir meinem gnedigisten herrn von Saltzpurg zuezeschickhen und zu dediciren furgenommen habt, von mir gar begirlich zu lesen begert; dye ich im gelichen hab. Und als er dye verlesen, hat er mir gesagt, es sey ayn auspundig wol gestellte description der music, wye mir dye von got und der natur verlichen sey; und hat sich verwundert, warumb solch schöne zirliche und aygentliche beschreybung bisher verzogen und nit langst dem fursten zuhanden geschikt sey. Hab ich im gesagt, das Ir mir dye lanngst zuegeschikt habt zu besechen, und wo dye meins gefallens were, so solt ich Euch das wissen lassen; alsdann woltet Ir es dirigiren

dem fursten zu handen etc. Mittler zeit seys Ir von *Wyenn* verruckt und ich lanng nit wissen gehabt, wo Ir hyn khumenn weret, biß ytz Ewr schwager mir ayn schreyben von Euch pracht hab, der mir auch guten beschayd gethan, wohyn durch wen ich Euch füran meine brief zu handen schiken mug. Darauff cantzler gesagt, ich soll in allweg dye epistel Euch widerumb schiken, und bitten, das Ir dye nochmals meinem gnedigisten herren zuekhumenn wellet lassen; denn er vermaynt, sein gnad werd ayn gross sonders gefallen daran empfachen. Es wer auch schad, das sölch schön, zirlich und wolgeschriben ding nit ausgeen solt. Und hat bemelter cantzler doctor *Jheronimus* Euch hyemit auch geschriben aynen brief, den ich Euch do schik, sambd ayner copei Ewrer epistel, so ich *Sprulium* hab lassen lauter und leslich schreyben vor vier jaren, der sy auch vasst gelobt hat. Demnach an Euch mein gar hochfleissig bitt: dyeweyl es sich also zuetragen hat, das ich bey meinem gnedigisten herrn von Saltzpurg mit dinst gnedigklich und wol gehalten bin, auch sein f. gnad ayn warer liebhaber aller kunst und tugend ist. Ir wellet solch Ewr achrifften, so von hochverstendigen ettlichen personen, dye ichs vertreulich sechen hab lassen, vasst gepreist synd, an das ort Eurem furnemmen nach dediciren und under dye leut khumenn lassen, damit Ewr wolgethane khünstliche beschreybung, dye an allen zweifel lobswirdiger dan mein thun ist, nit lennger verhalten bleyb und Ewr arwayt vergebens angelegt sey. Wye ich alsdann solches umb Euch verdyenen sol, wil ich mit höchster danckperkhayt beflissen sein alzeit.

Item mir hat auch cantzler gesagt, wye in guet gedeucht, das Ir das datum der epistel ernewen thetet, das es fürerst new gestellt gehalten wurd; auch das meinem gnedigisten herrn von Saltzpurg seiner gnaden rechter titel, wye den ytz sein f. gnad hat, gestellt mug werden, wye Ir an disem eyngelegten zetel sechen werd. Deshalben sich erfordert ettliche wort in der epistel, sovil den stand und ytzigen titel betrifft, verendert zu werden. Dem allen Ir tanquam expertissimus wol zu thun wisst.

Item so Ir mir schreyben schiken wellt, so schikt sy nur zu handen *Hansen Mayr* zu *Augspurg* in der Pfaffengassen, hynder Sand Maritzen; der wyrd von mir auch beschayden, wenn er dye brief aldo zu Augspurg geben sol, damit sy mir fürterher gen Saltzpurg khumen zu handen. Wellet mir hyemitt Ewr liebe hausfrawen, auch *Bartholomeen Steckh* treulich grussen. Damit bevilch ich mich Euch als meinem sondernn vertrautem, lieben herrn und frund, dem

ich allzeit meins vermogens zu dyenen willig und genaygt bin. Datum *Saltzpurg*, an ersten tag Junii, anno etc. XXIIII.

Ewr williger und aygner *Paulus Hofhaymer*, etc.

8.

Salzburg den 30. September 1524.

Ersamer, hochgelerter, günstiger, sonder lieber herr doctor. Mein fruntlich gruß und willig genaigt dinst seind Euch allzeit zuvoran beraytt. Und füg Euch zu wissen, das ich Euch langstverschynner zeyt, als Ewr schwager *Bartholome Steckh* hye gewesen ist, geschriben hab und nachmals khurtzlich abermals ayn schreyben gethan und darmit geschikt ein copei Ewrer schönen epistel, so Ir meinenhalben an meinenn gnedigisten herrn von Saltzpurg gemacht, aber noch nit zuegeschikt habt. Deshalben Euch von seiner gnaden cantzler doctor *Jheronimus Waldung* auch geschriben ist, der sy gelesen und hoch gelobt, auch sambd mir Euch gebeten durch sein schreyben, damit Ir solchs Ewr epistel an das ende meinem gnedigisten herrn von *Saltzburg* lanngen und ausgeen lasset. Und hab Euch dy copei sambd denenselben schreyben von hynn auff *Augspurg* in Hansen Mayr hannde geschikt, Euch solchs furter gen *Sand Gallen*, wye mich *Bartholome Steck* gewisen hat, zu schiken; khan aber biß heut nit wissen, ob Euch solch schrifften zuekhummen seind oder nit. Demnach bitt ich Euch mit höchstem fleyß, Euch der mue nit verdriessen zu lassen und mir widerumb hyerauff schreyben, ob Ir dye ding und schrifften empfangen habt oder nit. Mich des ân antwort nit lasset; dann ich khayn rue haben mag, biß ich des gruntlich von Euch selbs antwort hab. Das wil ich umb Euch und dy Euren, wo ich khan, gar treulich verdyenn. Auch wellet mich wissen lassen, ob Ewr schwager Bartholome Steck seiner sachen hye gehandelt zu friden khummen sey. Darmit bevilch ich mich allzeyt in Euren gunst als meinem sondern herrn und fründt, mich gewisser antwort hyerauf versechend, der ich mit sonder begir gewartend sein wil, abermals bittend mich derhalben nit zu verlassen noch zu vergessen. Datum *Saltzpurg,* an Sand Jheronimi tag, ultima Septembris, anno 24.

Ewr aygner *Paulus Hofhaymer* etc.

9.

Salzburg den 12. Mai 1525.

Ersamer, hochgelerter, gunstigster, sonder lieber herr doctor. Mein gar willig dinst mit fruntlichem grus seind euch allzeit zuvor. Ewr gesundt und wolfart, wye ich aus sag dytz zaigers des briefs

vernommen, hab ich vasst geren gehort unnd wunsch euch von got alle gluckselikayt zu seel und leyb sambd Ewr hausfrawen und allen den Ewern in lanngwirkhayt Ewrs gesundts zu emphachen. Ich hab Eurem schreyben nach täglich hoffnung gehabt, Ir wurd ayn rayß gen *Wyenn* hye durch thun und mir alsdann dy schön epistel, so Ir an meinen gnedigisten herrn von *Saltzpurg* mich betreffend gestellt habt, mit Euch bringen, seinen fürstlichen gnaden dieselbs zu uberantworten. So khan ich wohl gedenken, das Ir villeicht der yetz schwebenden leuff halben nit auszieht; deshalben ich der sach geren geduld trag, doch darneben gar fleissigklich bittend: wo es yndert gesein möcht, dyeselb epistel zu verfertigen, damit dye schön wolgesetzt latein mit irer zirlikayt nit vergebens gemacht wer. Ich wolt solchs auch mit ayner erung meins vermugens zu aynem zeuchen aynes danckparen willens unbedacht nit lassen, und wo Ir mir nit so weyt werend, ich hyet euch lanngest anhaym ersucht. Sonder lieber herr doctor, wellet nochmals treulich vermont und aufs fleissigist gebeten sein, das pesst zu thun. Ob Ir mir dye epistel oder zuvor doctorn *Waldung*, cantzler, umb Ruperti, so Eure kaufleut von *Sand Gallen* hyeher in den jarmarkt kumen, schicken möchtet, so wurde dye doctor *Waldung* meinem gnedigisten herrn, wie sich gepurd, presentiren in Eurem namen und Euch antwort widerumb schiken. Es ist noch wol bey 19 wochen biß auff Ruperti; deshalben Ir nit eylen durfft; und diser *Sebastian Gold* wird ân zweifel auff dyselb zeyt her khummen; der wer guter pot etc. Damit wil ich Euch bevolchen haben als meinem sondern herrn und frundt. Wellet mir Ewr hausfrawen mein unerkhanten grus sagen und *Bartolome Stekhen* grüssen. Datum Saltzpurg, an XII tag Maii, anno XXV.

Pauls Hofhaymer etc.
Ewr williger.

Der biographische Gewinn besteht darin, dass er schon zur Zeit des Kaisers Maximilian sehr oft in Augsburg lebte, nach des Kaisers Tode (1519) sich lange auf der Suche nach einer Stelle befand, in Passau sich zum 2ten Male verheiratete und dann in Salzburg zum 3ten Male wie er selbst schreibt (siehe den 6. Brief), demnach in in 6 Jahren 3 Frauen hatte. Hofhaymer's Briefe zeigen ihn durch die fortwährende Bettelei um die Epistel, die Vadian zu seinem Lobe gedichtet hatte, in einem recht kleinlichen Lichte.

———

Gregor Valentinianus an Vadian.

Er bezeichnet sich mit kaiserl. Sänger, bekleidete aber auch die Vicekapellmeisterstelle an der Hofkapelle im Anfange des 16. Jahrhunderts unter Maximilian I. Ohne Bezeichnung des Ortes schreibt er:

S. P. D. Quod mihi nuper, Vadiane, diserte pollicitus es, si absque monitore effectum iri aliquando prope tamen etiam diem cogitares, faceres rem, quę et honestatem tuam decet et me desiderio maximo expectationeque diuturna liberare potest. Natalis divi Gregorii imminet; musica confecta modo te expectat; quid velim, tenes. Ego me tuum tibi commendo. Vale. Vadiane amice; XIIII Kalendas Martias, anno etc. MDXVI.

Gregorius Valentinianus, cantor Cęsaris.

Rechnungslegung

über die

Monatshefte für Musikgeschichte

für das Jahr 1902.

Einnahme	1278,10 M.
Ausgabe	1278,10 M.

Spezialisierung:

a) Einnahme: Mitgliederbeiträge nebst den Extrabeiträgen der Herren Dr. Herm. Eichborn 59 M und S. A. E. Hagen 26 M	784,00 M.
Durch die Musikalienhandlung von Breitkopf & Härtel in Leipzig	494,10 M.
b) Ausgabe für Buchdruck und Notenbeilage	611,35 M.
Papier	220,60 M.
Honorar, Verwaltung, Post, Feuerversicherung, etc.	445,13 M.

Templin (U./M.), im Nov. 1903.

Robert Eitner,
Sekretär und Kassierer der Gesellschaft für Musikforschung.

Mitteilungen.

* Georg Forster's Frische Teutsche Liedlein in fünf Teilen. Abdruck nach den ersten Ausgaben 1539, 1540, 1549, 1556 mit den Abweichungen der späteren Drucke herausgegeben von *M. Elizabeth Marriage.* Halle a/d. Saale 1903, Max Niemeyer. Nr. 203—206 der Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts. kl. 8°.

278 Seiten. Preis 2,40 M. Die englische Schriftstellerin beginnt die Herausgabe mit einer Biographie Forster's des Arztes nach den Quellen in den Monatsheften für Musikgeschichte und geht dann auf eine Kritik der Liederbücher über, die trotz aller Verdienste F.'s doch zu scharfem Tadel herausfordern, denn nicht nur allerlei Ungenauigkeiten liefs er sich zu Schulden kommen, sondern er änderte auch willkürlich Text und Tonsatz. Als Komponist verdient er alle Anerkennung. Darauf folgt die ausführliche Beschreibung aller Ausgaben der 5 Teile nebst Angabe der Fundorte, eine sehr gewissenhafte Arbeit. Was nun den genauen Abdruck der Texte der 5 Teile betrifft, so findet man weiter nichts vor, als den genauen Abdruck der oft recht verderbten und unvollständigen Gedichte ohne Versabsatz. Die Schreiberin beklagt das Fehlen von Strophen bei vielen Liedern, führt am Ende eine Unmasse literarische Werke und Einzeldrucke von Gedichten an, benützt aber keins, um die fehlenden Strophen zu ergänzen, sondern giebt nur das, was Forster hat. Selbst Böhme's Altdeutsches Liederbuch zieht sie nicht zu Rate, welches so vielfach die fehlenden Strophen mitteilt. Nach allem scheint es als wenn der Herausgeberin die nötige Literaturkenntnis fehlte und die Nachweise nicht von ihr, sondern von Dr. *Joh. Bolte* herrühren. Auch die deutsche Sprache scheint sie nicht soweit zu beherrschen, dass sie die gemeinen unanständigen Ausdrücke, die sich aufs Geschlechtliche beziehen, als Dame ohne Erröten niederschreibt, die selbst in alten Stimmbüchern ausgekrazt sind. Das Stärkste leistet darin der 2. Teil, der überhaupt die volkstümlichsten Lieder enthält und die alten Deutschen in ihrer derbsten Ausdrucksweise zeigt. Darin hat die Herausgeberin sehr recht, dass die Texte ohne die Melodien, respektive Tonsätze ihren Wert sehr einbüfsen.

* *Otto Keller:* Illustrierte Geschichte der Musik. 2. Aufl. München 1903, Eduard Koch. gr. 8⁰. 1. Lieferung, die mit den 8 Kirchentönen der frühesten christlichen Zeit abbricht. Auf den 48 splendid gedruckten Seiten, die noch mit zahlreichen Abbildungen bedeckt sind, wird wie im Fluge die Musik der Altertums-Völker, der Griechen und Römer, berührt und befindet sich Seite 41 bereits im „ersten Jahrtausend nach Christi". Was der Verfasser sagt, ist verständig und geschickt gemacht, nur die sagenhaften Verdienste von Ambrosius und Gregor dem Grofsen hätte er nicht als etwas historisch Beglaubigtes hinstellen sollen, sondern stark in Frage ziehen müssen, denn schon *Gevaert* weist nach, dass die Reform des Kirchengesanges nicht von Gregor I. ausgegangen, sondern von Gregor III., der 741 starb (siehe M. f. M. 23, 178). Die Fortsetzung wird uns belehren, wie weit der Herr Verfasser mit den neueren Forschungen vertraut ist, oder ob er nur ein Kopist aus Ambros u. a. ist. Die Abbildungen sind teils Vollbilder, teils in den Text eingefügte. Die Ausführung derselben, besonders was die Vollbilder betrifft, ist eine künstlerische. Das *Beethoven*sche Vollbild in ganzer Figur ist aber in der Darstellung völlig verfehlt. Beethoven war eine kurze untersetzte kräftige Gestalt, ähnlich der Brahms', nur nicht so beleibt, während die vorliegende Abbildung eine schlanke Gestalt mit langen Beinen darstellt. Einen ähnlichen Fehler

beging einst *Haman* an *Mozart* auf seinem bekannten und weitverbreiteten Bilde. Die Herren Zeichner kümmern sich zu wenig um die äußere Gestalt ihres Vorwurfes und sind nur auf den Gesichtsausdruck bedacht und doch ist der ganze Körper charakteristisch für die Persönlichkeit.

* Zur Musiktypographie in der Inkunabelzeit von *Hermann Springer*. Einzeldruck aus Beiträge zur Bücherkunde und Philologie August Wilmanns zum 25. März 1903 gewidmet. Leipzig, Otto Harrassowitz. gr. 8⁰. Die Arbeit schließt sich an Hugo Riemann's Festpublikation der Leipziger Firma C. G. Röder von 1897 an und bringt neue Belege, welche den Notentypensatz von Choralnoten bis 1476 zurückverlegen (*Ulrich Han* aus Ingolstadt). Während die frühesten Notendrucke mit der römischen Choralnote gesetzt waren, gebrauchte *Goorg Reyser* 1481 die deutsche Choralnote, auch Fliegenfüße genannt. Der Verfasser bespricht nun andere Noten-Inkunabeldrucke, die er aufgefunden hat. Den Reigen beginnt der Würzburger *Georg Reyser* mit einem Drucke von 1482: eine Agenda ecclesiastica episcopatus Herbipolensis, die sich in der Nationalbibliothek in Paris, der Hofbibl. in München und der Kgl. Bibl. in Berlin (in 2 Exemplaren) befindet. Ferner das bereits schon von Riemann erwähnte Missale Moguntinense von 1482, was sich in der Frankfurter (a/M.) Stadtbibliothek befindet, sowie ein im british Museum befindliches Missale von 1484. 1488 erschien ein Graduale bei *Wenßler und Kilchen* in Basel, Exemplare in der Kgl. Bibliothek in Berlin und im british Museum. Als letzter wird *Peter Schoeffer der Ältere* genannt, der 1490 einen Psalter mit Musiknoten druckte, der sich in der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar befindet. Ebenso ist der Verfasser geneigt, das Halberstädter Missale ohne Datum- noch Druckanzeige Peter Schoeffer zuzuschreiben, welches einen ganz vorzüglichen Druck aufweist und sich Exemplare in Wernigerode, Wolfenbüttel und im british Museum befinden und welches der Verfasser in die Zeit um 1490 ansetzt.

* Mit dieser Nummer schließt der 35. Jahrgang der Monatshefte für Musikgeschichte und ist der neue Jahrgang bei buchhändlerisch bezogenen Exemplaren von neuem zu bestellen. Der Jahresbeitrag für die Mitglieder beträgt 6 M und ist im Laufe des Januars an den Unterzeichneten einzusenden. Der 32. Jahrg., 28. Band der Publikation älterer Musikwerke wird im Anfange des Januars 1904 versendet und enthält *Martin Zeuner's* 82 geistliche Kirchen-Lieder zu 5 Stimmen von 1616 in modernen Schlüsseln. Der Subskriptionspreis beträgt für die ersten 2 Jahre je 15 M, für die nächsten 2 Jahre je 12 M und für die folgenden je 9 M. Die Auswahl steht im Belieben des Subskribenten. Anmeldungen sowie als Mitglied der Gesellschaft sind an den Unterzeichneten oder an die Musikalienhandlung von Breitkopf & Haertel in Leipzig, Nürnbergerstr. 36, zu richten. Verzeichnisse der noch vorrätigen Ausgaben sind ebendort zu erhalten.

Templin U/M. im Dez. 1903. *Rob. Eitner.*

* Hierbei Titel und Register zum 35. Jahrgange.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Namen- und Sach-Register.

Fehlerverbesserung.

S. 108 lies Mauts statt Mants. Schwemmler statt Schwemmle. Feller statt Peller (S. 150. 151.)
S. 141 letzte Zeile lies „nulladimeno“ statt nulla cli mento.